L'ÉDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

16e Année - Nouvelle Série N° 76 - Mars 1961

SOMMAIRE

ADMINISTRATION
36, Rue Pierre-Nicole, PARIS-Ve
ODE 24-10

Fondateur : R. VIEUXBLE. Directeur : A. MUSSON

CONDITIONS GÉNÉRALES :

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et de septembre. Le montant de l'abonnement est fixé à 1.400 *fr.* (*N.F.* 14.) (*étranger :* 1.600 *fr. - N.F.* 16.) *à envoyer par chèque postal à: M. A. MUSSON,* 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-5e C.C.P. Paris* 1809-65.

VENTE AU NUMERO

Les numéros de l'année en cours (1) *et ceux de l'année précédente sont détaillés au prix de N.F.* 2,—; *ceux des années antérieures au prix de N.F.* 1,50.

(1) *L'année en cours est l'année scolaire, c'est-à-dire 1er octobre au 1er juillet.*

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de* 50 *francs* (0,50 *N.F.*)

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté* (*livres, solfèges, etc.*) *est à envoyer* 36, *rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

EXAMENS ET CONCOURS (1)

EPREUVES 1960

ETAT - 2e Degré

Dictée

C'est par erreur que dans notre n° 75 de février 1961, il a été indiqué :

ETAT 2e Degré - Dictée

Le texte inséré était, en fait, celui de l'épreuve concernant le 1er Degré.

Le texte de la Dictée du 2e Degré est bien le suivant.

Nous prions nos lecteurs de bien vouloir nous excuser.



Art Musical

Rendant compte de la création de *Pelléas et Mélisande* en mai 1902, Paul Dukas remarque : « La musique de Debussy ne présente presque point d'analogie avec l'art traditionnel, non plus qu'avec les partitions récemment élaborées sous l'influence de Wagner ».

Dégagez les caractères originaux de cette œuvre, pouvant étayer le jugement de Paul Dukas.

(1) Voir E.M. nos 72, 73, 74, 75 de nov., déc. 1960, janv. et févr. 1961.

VILLE DE PARIS 1er Degré

Solfège



Richard Wagner : TRISTAN ET ISOLDE (1)

par A. GABEAUD

b) *Kurwenal* regarde, il ne voit rien et ne sait plus... Passage très dramatique par la musique, on revient en *fa mineur* : magnifique descente aux cordes : il ne reste plus que les basses, en même temps, la chanson (H) du pâtre, au cor anglais, reprend, et ses échos se répercutent dans l'orchestre (hautbois) après que les grondements des basses se soient éteints... Tristan est tout à fait effondré : il revoit sa vie dont ce chant triste lui retrace les malheurs, la mort de ses parents... (H) se développe, envahit tout; le héros y associe le souvenir de son amour et le désir (B) monte, se mêle au chant (H) qui module, se déforme, surmonté de l'autre forme (P), ainsi (B) renversé devient lancinant (à partir de : *ausdruckvoll*) et aux paroles : « *Sterben lag ich stumm im Kahn* » (« *Quand, blessé, j'allais voguant...* »). On module beaucoup, et le thème de Mort (D), sourd à la basse, pendant que Tristan évoque la scène du philtre (« *den Gifttrank gab sie mir zu trinken* » (« *sa main m'offre un poison...* »). Il maudit le philtre et retrouve un sursaut de révolte; toujours le dessin (P) domine. La colère, la fièvre ramènent les thèmes d'amour enchevêtrés; le thème (B) redressé se mêle à la chanson (H) (« *Für dieser Hitze...* » (« *Du feu terrible* ») (B) : hautbois et cor. (H) : bassons, clarinette basse et cordes graves; des fragments de (H) se greffent sur cette superposition (flûtes, premiers violons), le tout accompagné de battements fiévreux : tout ceci amène un nouveau motif (R), celui de la *fatalité* qui pèse sur Tristan et sa famille prédestinés au malheur que Tristan clame violemment : « *Ich selbst, ich hab'ihn gebraut !* » (« *Moi seul, je l'ai préparé !* ») Après la voix, l'orchestre (les bois et cors) le répète sur des tremblements *FF* des cordes. Ce nouveau dessin se développe, il acquiert une grande importance; à son paroxysme, le chant (H) se mêle; après cette montée croissante dans laquelle Tristan maudit le philtre, il s'évanouit, le thème se brise... Kurwenal se précipite, effrayé, maudissant lui aussi l'amour avec les mêmes thèmes, il se penche sur son maître. A l'orchestre réduit, on entend des battements de cœur (au 12/8 et 9/8), clarinette et cor anglais; mais le thème (B) (sur un *la bémol*) sort d'un hautbois, on ne l'entend pas entrer, Kurwenal s'aperçoit que la vie est encore présente, le héros revient à lui; les battements hésitants tout à l'heure se régularisent « *O Wonne !* » (« *O joie !* »). Le sang circule, les battements se serrent, encore syncopés, très doux, le hautbois reprend (B), l'allonge pour redescendre avec un grupetto et le dessin (R) qui s'adoucit. Beaucoup de poésie dans cet apaisement qui souligne le réveil de Tristan.

4e Partie de la Scène I.

En 2 subdivisions (commence aux 4 dièses).

a) *Long monologue* de Tristan revenu à lui : « *Und drauf Isolde, wie sie winkt* » (« *Vers moi, Isolde tend les bras* ») (ravissant comme orchestre). Tristan est halluciné (plus que dans la 3e partie de la scène) et malgré le rappel de (R) très adouci, l'espérance s'impose avec le thème (A) (1er violon solo) et le dessin (Q) symbolisant aussi l'espérance : le thème (B) à la voix (« *wie sie hold mir Sühne trink* » - « *Elle tient le philtre de paix* ») est suivi d'un autre motif présenté dans le 1er Prélude (mes. 46 et suivantes) et issu de (B). Le ton de *mi* s'affirme; le motif (B) ralenti, amène une sorte de balancement des 4 cors mélodiques aux sonorités liquides (Wagner a exprimé nettement sa préférence pour les cors naturels, ici en *mi* à cause de leurs sonorités spéciales changeant avec le ton). Ce balancement au rythme ternaire particulier commence au ; « *Sehr ruhig* » (*Molto tranquillo*); il provient du dessin (N) réduit à ses 3 notes initiales. Il arrive, en ramenant le ton de *la majeur,* à se compléter et se combiner avec 2 autres motifs : (A) aux violoncelles, (N) clarinette, et un nouxeau thème de désir (S) qui plane au 1er violon solo, attirance vers la beauté d'Isolde qui doit aussi venir à l'appel de l'aimé. Après cette courte extase, la voix reprend son récit de rêve, et l'alliance des 3 thèmes se reproduit plus intense, suivie des battements syncopés des cors et altos. Il appelle « *Isolde* ». Le ton de *mi* retourne s'affirmer; il s'agite, un nouveau motif (T) provenant de (B), monte à la basse (au : *lebhafter - Più vivo*). Tristan se fâche après Kurwenal, l'envoie au guet, il appelle la nef, le thème (S) se répète, s'exaspère, Kurwenal hésite...

b) *Mais un chant de joie,* qui ne reviendra plus, se fait entendre. Elan soudain; Kurwenal monte au guet, et regarde, essoufié, il crie : « *O Wonne !* » (« *O Joie !* ») (on est en *ut majeur*). Tristan est déchaîné ! pendant que le chant joyeux retentit fortement (Wagner recommande de renforcer le cor anglais par des hautbois et clarinettes très vibrants; à Bayreuth, on adaptait au cor anglais une embouchure spéciale qui renforçait la sonorité). Ce sont des exclamations sans fin, il suit en pensée l'approche de la nef; modulation dramatique (en *ut dièse*) au moment où le navire passe devant l'écueil. Le thème du désir (T) renversé descend à la basse : « *Bringt es Gefahr ?* » (« *Est-ce le péril ?* »); angoisse et trouble dans les harmonies et assombrissement de l'orchestre; un accord dissonant *FF*..., silence; mais le chant joyeux retentit à nouveau, la passe est franchie, le ton d'*ut majeur* revient sur un frémissement de timbales. Tout l'orchestre exulte avec Tristan encadrant le chant joyeux et dominé par le thème (S). Kurwenal sort pour aider au débarquement.

SCENE II

En 3 parties, très bien ordonnées : 1°) douleur vers la joie; 2°) la joie; 3°) angoisse qui provoquera la mort.

La scène II comme la scène III sont beaucoup plus brèves que la précédente; elles représentent l'action, alors que la scène I était l'attente avec ses longueurs et ses impatiences; on sait que les scènes dramatiques changent de numéro chaque fois que la composition en personnages est modifiée; leur différence de durée n'a aucune importance pour l'équilibre d'un acte. Ce 3e Acte, logiquement, se divise en deux : attente et dénouement, et ces deux épisodes s'équilibrent parfaitement.

1re Partie de la Scène II.

Tristan est seul, très agité, il ne peut rester en place ! L'*invocation à la nuit* (du 2e acte) se rappelle à lui avec le motif (T) en *la bémol* (qui avait été employé au 2e acte dans ce ton de *la bémol*). Au 3e énoncé, on entend le thème de Mort (D) aux trombones. Le renversement descendant qui suit l'entrée de la voix, amène un petit dessin dont l'incise de quarte, suivie d'une tierce reproduite en marche mélodique (U), se retrouve dans « *Les Maîtres Chanteurs* » et la *Tétralogie* pour symboliser *l'amour juvénile.* Dans « *Tristan et Isolde* », il passe un peu inaperçu, bien qu'apparu au cours du 2e Acte. Il semble avoir, dans l'esprit du musicien, à peu près la même signification de *jeunesse* et *d'ardente joie.* Le thème (Q) revient à la voix et ramène les montées (E) du Prélude, utilisées aussi dans

les actes précédents. (Aux paroles : « *Jagendes Blut* » « *Sang qui bouillonne* »), souvenirs de félicité passionnée.

2e Partie de la Scène II.

Au 5/4. Le motif (N) s'empare des cors, basses et cordes; il monte un peu déformé, Tristan le reprend, le complète. Au 7/4 (4/4 - 3/4) retour de (T) à l'orchestre et de (P) à la voix; les deux motifs se développent. Tristan se dresse: les battements de triolets de croches ajoutent à sa fièvre; le motif du désir d'Isolde (S) domine tout : une grande montée chromatique aboutit à l'insistance de (N) aux violons, pendant que Tristan arrache ses pansements... L'orchestre tout puissant, complet, triomphe : le blessé s'élance, chancelant... l'orchestre se calme, ne conservant qu'un dessin tortueux aux violons, entouré de trémolos, de battements sur la seule note répétée : *sol grave*. Le héros s'avance, on entend la voix d'Isolde, avec le thème (C) tout à fait dans l'aigu (flûte et violon). Tristan se jette dans les bras d'Isolde et s'effondre... Les thèmes (O) et (T) se mêlent dans un grand tumulte sur une pédale *FF* de sol; au milieu de ce *FF* général, les *cuivres* dominent le tout avec des accords lents, solennels, dissonants et lugubres, dont le thème (D) de Mort, réduit à 2 notes (*mi bécarre-mi bémol* : basse-tuba et trombones) forme la basse, un dessin violent, en notes lentes, surmonte les harmonies, comme un sinistre appel (*mi bémol, mi bémol, do, la bécarre*) (déjà entendu au 1er Acte, scène V). Mais Isolde appelle encore : « Tristan » avec le motif (A) aux cors, suivi de (B) avec ses harmonies, les chromatismes montent, tout s'adoucit, et une harpe introduit (C) aux violoncelles. Tristan murmure une dernière fois : « *Isolde !* » et meurt... Silence...

3e Partie de la Scène II.

Isolde essaye de ranimer son amant, la voix est soutenue uniquement par les syncopes des bois; elle chante, avec le hautbois, un nouveau motif : appel désespéré (V) qui présage celui de la blessure d'Amfortas dans « *Parsifal* » (arpège de 7e descendant précédé d'une note répétée haletante (à : *mit Tristan treu zu sterben* » («*à Tristan, s'unir dans la tombe* »). Elle rappelle le thème d'amour (C) et l'unit à la souffrance (G). L'angoisse qui grandit lui fait renouveler l'appel (V) et ramène les chromatismes de (B). Le désir de la Mort libératrice, appelée au Duo du 2e Acte, en fait réapparaître le dessin de montée, ici à peine esquissé, et qui se développera longuement à la fin de l'acte (X), devenant le motif principal de la Mort d'Isolde que nous donnons ici après son complément qui jouit aussi de la même importance (W). Isolde unit l'anxiété à l'amour. Le thème de la Mort (D) se montre aux basses (sous les paroles « *das Lebenlicht !* » (« *Le jour vivant !* »). L'appel (V) retentit encore, dissonant sur les battements des bois et une pédale grave de *ré* qui semble prolonger l'annonce de la Mort; l'appel (V) se répercute, mais sa descente se change en celle (majeure) de (W) dont il paraîtrait une déformation; ici il annonce l'apaisement; mais la plainte (V) avec ses syncopes demeure persistante, obstinée dans ses redites, après un autre appel au hautbois, et de timides essais du dessin (X), Isolde tombe évanouie sur le corps de Tristan.

SCENE III

Kurwenal a assisté, muet, à la fin de la scène II. Tout à coup, on entend un grand tumulte d'armes... Le berger chargé de la surveillance franchit le parapet, tout essoufflé : une deuxième nef est signalée et s'approche...
Cette 3e scène peut se diviser en 3 *parties* :

1re Partie de la Scène III.

L'annonce de la deuxième nef, sur un rappel du chant (H), va déchaîner une grande agitation, car on la juge comme lancée à la poursuite d'Isolde. La résistance se prépare activement sur une musique guerrière dont les éléments sont les développements du thème (J) et une déformation du dessin (F), ici précédé d'une quarte supérieure et orné d'un rythme plus rapide qui le rend combatif. Par moments, le chant (H) s'intercale aux préparatifs tumultueux. Brangaine appelle d'en bas. Kurwenal ne voit que des traîtres dans tous les arrivants; Melot, entrant le premier (en enjambant le parapet) est tout de suite occis par Kurwenal. Celui-ci s'apprête à une farouche résistance. Les motifs (H), (F), (J) et (I) se mêlent; pendant une courte interruption de la bataille orchestrale, on entend (V) précédé de ses syncopes. Le roi Marke entre et Kurwenal se jette sur lui, mais tombe mortellement blessé pour aller expirer près de Tristan. Brangaine arrive aussi... L'orchestre se calme, le combat inutile a cessé, mais tout est désespéré, et l'appel douloureux (V) prend le dessus.

2e Partie de la Scène III.

Le roi Marke contemple les deux amants et se plaint avec un motif (Y) déjà développé dans le 2e Acte (dernière scène) et que nous retrouvons au violoncelle (après : « *Alles tot !* » (« *Tous sont morts !* ») en *ré mineur*, ton funèbre. Quand Isolde revient à elle, le thème (Y) va vers *Fa*. Le motif (B) s'allonge, insiste pendant que Brangaine explique le récit qu'elle a fait au roi sur le rôle du philtre, et sa part de responsabilité; le roi venait apporter le pardon ! Les thèmes (A) et (B) reviennent comme dans le prélude, avec les mêmes harmonies, dès le début de ce récit (aux paroles : « *Des Trankes Geheimniss* » (« *Du philtre au roi Marke* »). Le roi Marke reprend, ramenant un thème déjà vu au 1er Acte, parent de (C) dont la première note est abaissée d'un degré, que nous ne citerons pas, et qui symbolisait la confiance (aux paroles: « *Warum Isolde* » (« *Pourquoi Isolde...* »), il s'expose au cor anglais et aux violons. Ce thème va se développer momentanément. Brangaine explique l'erreur qui causa la double mort (thème (B) renversé); le thème de mort (D) se montre à la basse, inexorable (« *Die Aernte mehr't ich dem Tod* » — « *J'accrois la gerbe de mort* »). Le thème (X) qui cherchait à s'insinuer, s'impose enfin et on va vers *la bémol*, ton de l'amour. Toute cette partie a beaucoup modulé.

3e Partie de la Scène III.

Mort d'Isolde (très chantée et transcrite pour l'orchestre dans quelques enregistrements). Long monologue qui suit à peu près le plan du *duo du 2e Acte*, avec les *mêmes éléments*. Il va de *la bémol à si majeur*, et ne s'y fixe qu'après une progression grandissante. D'abord, le thème (X) en *la bémol*, puis, repartant de *si*, module vers les tons clairs, et s'adjoint une suite : grupetto et descente d'arpège, esquissée à la scène précédente, et que nous avons signalé (W). Après avoir beaucoup modulé, on est tout à fait établi en *si majeur*. Le chant se développe, monte, la descente des 4 notes en arpège, se serre à l'orchestre, donnant une descente (Z) diatonique, conjointe, plus apaisante. Après les violons, les harpes se dessinent des arpèges célestes, l'orchestre est aérien, le motif (X) plane au-dessus avant de s'épanouir dans les 4 notes descendantes. Les cordes sont divisées (les violons à 3, les autres à 2), les 4 croches se rapprochent, se serrent, insistent (toujours dans l'aigu), ce motif lancinant semble provenir de (C) dont les 3 premières notes se répètent sans fin, s'accrochent aux 4 notes descendantes. Après ce dernier élan de passion, tout s'adoucit dans une grande sérénité et, pour terminer, le thème (B) monte, trouve enfin son aboutissement en se fondant dans l'accord de *Si majeur PP*...

---

(1) Voir E.M., nos 74 et 75, janv. et févr. 1961.

J.-S. Bach : 5ème Concerto Brandebourgeois

par A. MUSSON

Discographie :

Voix de son Maître : 30/33 - FALP, 30220/221 (2 disques).

Vega : 30/33 - C 30 S 166/167 (2 disques).

Archiv Produktion : 30/33 - 14107/108 APM (2 disques), par le Konzertgruppe der Schola Cantorum Basiliensis, direction : Wenzinger. La présentation, en coffret, s'accompagne d'une importante documentation historique et musicologique.

Partition (de poche) :

Au Menestrel.

LES SIX BRANDEBOURGEOIS

Les deux genres du Concerto : le Concerto pour soliste et le Concerto grosso furent exploités par J.-S. Bach durant de nombreuses années.

Dans le genre du grosso, il composa six œuvres monumentales, qu'il intitula :

« *Concerts accommodés à plusieurs instruments* ».

Remarquons la saveur de ce titre. Certes, de toutes les formes, celle du Concerto est la plus apte à mettre en évidence la facture, les ressources d'un instrument et le brio d'un exécutant. Le Concerto grosso fait une part plus belle à la musique en répartissant avec bonheur la matière musicale entre les deux groupes du Concertino et du Ripieno ou Grosso. Mais, ce nom de Concerto impliquant trop facilement l'idée de lutte, de concurrence entre deux groupes rivaux, Bach voulut, sans doute préciser que, dans un cadre donné, il désirait couler une musique pure se pliant à ce cadre. Mais pour la seule satisfaction artistique de l'oreille et de l'esprit, le Ripieno élève de solides piliers soutenant un édifice fameusement embelli par un Concertino que le Maître varie à plaisir, qu'il cisèle, en « accommodant » divers instruments choisis peut-être pour plaire à un dedicataire, peut-être aussi parce que Bach désirait jouer avec eux et en montrer les grandes et riches ressources sonores et musicales.

Quoi qu'il en soit, nous voici en présence d'un monument unique dans toute l'histoire de la musique, monument conçu et réalisé par une imagination vivace constamment en éveil, exploitant à fond tout ce qui s'offre à elle grâce à une oreille sensible et un esprit perspicace.

Ces six Concerts furent écrits entre 1718 et 1721 à la demande, ou en hommage à un jeune aristocrate féru de musique, la pratiquant et entretenant un orchestre de chambre. C'est au hasard d'un séjour à Carlsbad que Bach fit la connaissance de ce prince, le margrave Christian Ludwig de Brandebourg, d'où le titre de Concertos brandebourgeois sous lequel ils sont devenus célèbres.

A ce margrave, Bach adressa, en 1721, les six compositions qu'il accompagna de la dédicace suivante :

Monseigneur,

Comme j'eus, il y a un couple d'années, le bonheur de me faire entendre à Votre Altesse Royale, en vertu de ses ordres, et que je remarquai alors qu'Elle prenait quelque plaisir aux petits talents que le Ciel m'a donnés pour la musique et qu'en prenant congé de Votre Altesse Royale, Elle voulut bien me faire l'honneur de me commander quelques pièces de ma composition; j'ai donc, selon Ses très gracieux ordres, pris la liberté de rendre mes très humbles devoirs à Votre Altesse Royale, par les présents Concerts, que j'ai accommodés à plusieurs instruments, La priant très humblement de ne vouloir pas juger leur imperfection, à la rigueur du goût fin et délicat que tout le monde sait qu'Elle a pour les pièces musicales, mais de tirer plutôt en bénigne considération, le profond respect...

Avant de passer à l'analyse détaillée du 5e Concert, un rapide regard sur les cinq autres n'est peut-être pas inutile pour situer l'esprit de l'ensemble tant dans l'inspiration que dans la forme, le choix des mouvements et la répartition instrumentale.

A l'exception du 1er Concert que l'on peut aussi bien classer Suite et Concerto, à cause du nombre et du caractère de ses mouvements : Allegro, Adagio, Allegro, Menuet, Polacca, tous, par leurs trois mouvements, vif, lent, vif, s'apparentent à l'ouverture à l'italienne. De plus, et surtout pour les 2e, 4e et 5e Concerts, l'opposition des tutti et des soli fait songer au cadre du Rondo avec ses alternances de refrains et de couplets.

Si, dans ces trois Concerts, les apparitions successives du Concertino et du ripieno reflètent nettement l'ossature du Concerto grosso, il n'en va peut-être pas tout à fait de même dans les 1re, 3e et 6e Concerts. Certes, il arrive que des solistes s'échappent de l'ensemble et devisent pour leur propre compte, mais un caractère original marque ces 3 autres Concerts du fait de l'utilisation par groupes des instruments solistes : 2 cors, 3 hautbois, un violon piccolo accordé une tierce au-dessus pour le 1er Concert; 3 alti, 3 violons, 3 violoncelles pour le 3e; 2 violes de bras, 2 violes de gambe pour le 6e. Enfin, à chacun des 3 autres ouvrages, Bach réserve une répartition instrumentale différente et met en évidence soit les seules sonorités des cordes, soit une trompette, soit une flûte ou 2 flûtes et un violon, et, innovation à retenir, le clavecin dans le 5e Concert.

LE 5e « CONCERT »

Concerto grosso par excellence, le 5e, en Ré Majeur, contient une répartition instrumentale se divisant ainsi : au *Concertino,* se trouvent réservés : flûte traversière, violon principal. A un troisième partenaire, le clavecin, Bach a réservé une place de choix dans le concert des solistes. Par ailleurs, il retrouve son traditionnel rôle de *continuo* et de réalisateur de la basse chiffrée dans le Ripieno et les tutti; au *Ripieno,* un orchestre à cordes relativement réduit, constitué par violons, alti, violoncelles et contrebasses.

PREMIER MOUVEMENT

La force rythmique de certains thèmes, ceux-ci confiés au *Ripieno* auquel se joint souvent le violon principal; le contour mélodique de certains autres, issus du thème initial (A) et confiés au *Concertino,* la façon dont tous sont traités et développés, la limpidité de l'architecture, la per-

fection de l'écriture, le sens inné qu'avait Bach des ressources de chaque instrument et, par dessus tout, l'unité de pensée, la pureté de l'inspiration font de ces pages un des plus beaux chefs-d'œuvre de musique pure.

Tout y est si parfait et si clair qu'il semble vain d'en proposer une analyse dont la sécheresse inévitable me semble être une offense. Puisse-t-elle, du moins, aider les uns et les autres, à pénétrer plus intimement les secrets de cet art sublime.

Quatre grandes divisions, dont l'évolution tonale va de la Tonique à la Dominante pour revenir à la Tonique, forment l'ossature du morceau, un morceau auquel Bach a donné de grandes dimensions comme il l'a fait dans les deux précédents « Concerts » et comme il le fera dans d'autres compositions. En voici le schéma et les thèmes :

PREMIERE PARTIE (mesures 1 à 70)

Mesures 1 à 8 :

Exposition du thème principal (A^1, A^2, A^3)
RE Majeur (1er *Degré*) .... >

Mesures 9 à 19 :

Premier divertissement (B-B^1-C)
....

Mesures 19 à 29 :

Deuxième divertissement introduit par A^1 au Ripieno et construit avec D.
LA Majeur (5e *Degré*) .... >

Mesures 29 à 39 :

Troisième divertissement introduit par A^2 au Ripieno, soutenu par lui et construit avec A^3.
.... > Si (6e degré) .... >

Mesures 40 à 46 :

Quatrième divertissement introduit par A^2 au Ripieno et construit avec B-B^1-C-C^1.
.... > SOL (4e degré) .... >

Mesures 47 à 70 :

Cinquième divertissement avec B-A^3. Rôle important du clavecin. Elément nouveau en triples croches. A^2 au Ripieno.
.... > fa dièze (3e degré) .... >

DEUXIEME PARTIE

Mesures 71 à 100 :

Long divertissement en trois volets, construit avec F-G-H.
.... > LA (5e degré) .... >

TROISIEME PARTIE (Mesures 101 à 153)

Mesures 101 à 120 :

Pendant des 19 *premières mesures avec A^1-A^3- B-B^1.*
.... > RE (1er degré) .... > LA

Mesures 121 à 139 :

Pendant des mesures 19 *à* 39 *avec A^1, A^2, D.*
.... >

Mesures 140 à 153 :

Pendant des mesures 47 *à* 70.
.... >

QUATRIEME PARTIE

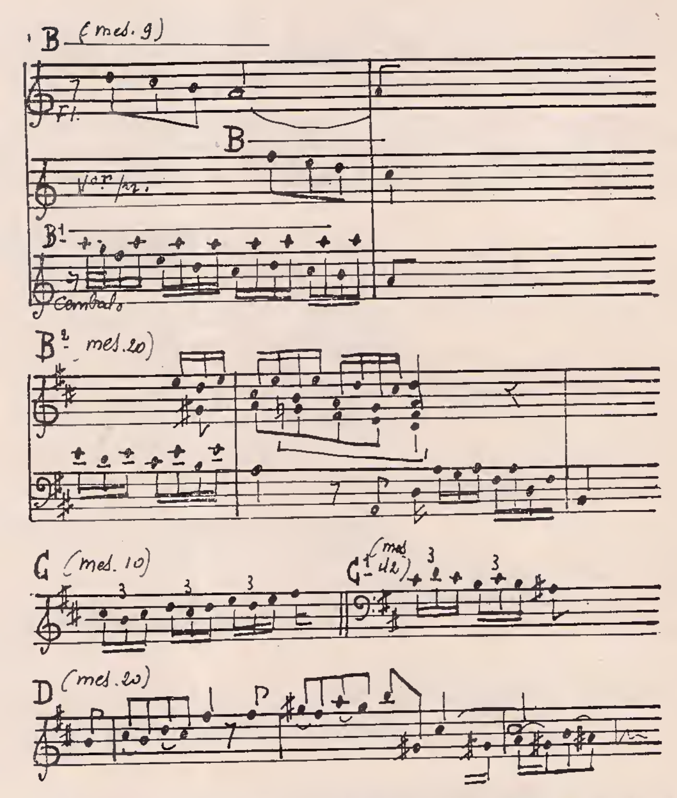
Mesures 154 à 218 :

Cadence avec B-B^1-F.
RE... (LA, SOL, LA, RE) .... >

CONCLUSION

Mesures 219 à 227

Répétition textuelle des 8 premières mesures.
....



Le thème A, en entier, ouvre le morceau; par sa vitalité, sa puissance soutenue, il situe le caractère général; exposé par le violon principal et les violons du Ripieno, il est amplifié par un véhément accompagnement en croches aux autres instruments du Ripieno auxquels se joint, comme accompagnateur, le clavecin, réalisateur de la basse chiffrée. A la 7e mesure, un rythme : croche-deux doubles croches est à retenir : on le retrouvera plusieurs fois dans le courant du morceau et surtout dans la cadence du clavecin. A la 5e mesure, 3e et 4e temps, violoncelle, contrebasse et clavecin accompagnent à la tierce inférieure, ce qui se produira souvent par la suite. Une belle cadence parfaite achève l'exposition de ce thème vibrant.

Aussitôt commence le premier divertissement; violon principal et flûte dialoguent avec B, élément semblant être le thème principal de cet allegro du fait de son mouvement de quarte alimentant tout le morceau. Le clavecin, devenant concertiste, se joint au dialogue avec B1 suivant B à la tierce.

Par deux fois, le Ripieno rappelle A1, il s'efface ensuite et laisse libres de toute entrave les trois solistes devisant avec volubilité sur C, le clavecin soutenant le dialogue avec B1 et en tierces; un sol dièze marque l'évolution tonale vers LA, Dominante.

Remarquez au passage (mesures 10 et 11 puis 13) la belle superposition du concert des solistes et du ripieno; et des mesures 13 à 16, la progression en gammes descendantes de B et C, à chacune des parties.

Le second divertissement (mesures 19 à 29) est brillamment introduit par A1 au Ripieno et au ton de la Dominante; le dialogue s'établit avec D, issu de A2, aux deux solistes supérieurs, les deux parties se croisent et de ces croisements, l'effet expressif se trouve renforcé. Le clavecin prend de l'indépendance; jouant avec B et B1 qu'il modifie quelque peu (B2), il confirme l'impétuosité du rythme en doubles-croches et la répartition qui en est faite entre main droite et main gauche donne à ces quelques mesures un caractère de joie et de vitalité intenses aux-

quelles le Ripieno n'est pas étranger par son discret soutien harmonique en accords séparés et francs. Du point de vue tonal, ce divertissement, s'il commence et s'achève en LA, touche divers plans sonores (RE, fa dièse, si, RE, SOL, RE) précisés par des mouvements de cadences parfaites à la basse. Interrompu dans la manifestation de sa force, le Ripieno se réaffirme avec A² à la 29ᵉ mesure, signalant ainsi l'importance de tout le thème A, cellule essentielle du morceau et à laquelle s'oppose, de par la loi des contrastes, le caractère mélodique de tous les éléments présentés par le Concertino, tous issus de A. Le clavecin prend A³ à son compte, développé sur lui-même, cependant que flûte et violon principal donnent d'expressifs retards de fondamentale et que violons et alti se divertissent avec E. Un beau tutti conclut cette admirable période, aérée; chacun joue avec aisance et liberté. L'évolution tonale amène le ton du sixième degré : si mineur, dans lequel le Ripieno donne A² (mes. 40).

Les cinq mesures suivantes répondent aux mesures 9 à 13, en LA, cette fois, avec B, B¹, C, C¹. Ce court divertissement, resosant, prepare l'apparition d'étincelantes gammes ascendantes et descendantes en triples croches au clavecin; on admirera, au passage, le bref motif en tierces de la flûte et du violon, motif issu de A³, ainsi que le contrepoint des violons et alti auquel s'enchaîne un rappel de A¹.

Les mesures 50 à 58 répondent aux mesures 21 à 29, cette fois au ton principal : RE. La jonction entre le divertissement précédent et la surprenante partie suivante (mesures 71 à 100) se fait, comme à l'ordinaire, par le Ripieno avec A² et A³ et B au Concertino. L'évolution tonale va de si mineur (mes. 42) à fa dièse mineur (mes. 71). Si cette magistrale première partie, d'une symétrie rigoureuse, étonnante par l'économie de ses moyens : thématiques, rythmiques, tonaux, dans laquelle toute note, tout silence, jusqu'aux moindres, répondent à un souci d'ordre purement musical et ne servent qu'à la poursuite d'un concert de plus en plus serré et éloquent, plonge l'auditeur dans un ravissement de l'essence la plus pure, que dire de cette prodigieuse partie centrale s'ouvrant à la mesure 71. En demi-teinte, mystérieuse, cette sourde et haletante progression fait oublier tout ce qui précède pour y revenir avec une force accrue dès la 101ᵉ mesure. Tout cela écrit de la façon la plus simple qui soit : des arpèges en doubles-croches à la main droite du clavecin, des croches répétées aux instruments supérieurs du Ripieno, une basse d'une solidité d'airain, des premiers temps marqués profondément par les contrebasses et, au-dessus de tout, deux instruments charmants, jouant à la balle avec un motif tout simple (F); ainsi est construit le premier volet de cette partie centrale. Que faut-il y admirer le plus ? On ne sait, tant les divers éléments se pénètrent, se complètent pour former un tout indivisible. Partant de fa dièse mineur, le mouvement tonal s'oriente vers LA.

Plus mystérieux par ses nombreux silences, les interventions fractionnées des basses, des violons et alti, le volet suivant (mes. 81 à 94) se déploie avec G aux deux solistes supérieurs. Quoique le clavecin poursuive sans discontinuer son étincelant contrepoint en doubles croches, le discours musical semble perdre de sa force et c'est alors qu'apparaît à la mesure 95 le moment le plus surprenant de tout le morceau, le plus inattendu, le plus frémissant : pianissimo, des trilles au violon principal et à la flûte sur une pédale de mi, de larges mouvements des basses. Quel prodigieux effet, Bach n'a-t-il pas ménagé, ici, avec ce crescendo irrésistible qui, durant six mesures, ramène le thème initial apparaissant dans toute sa force et sa splendeur, en LA, à la 101ᵉ mesure.

De là, et durant 53 mesures, on retrouve dans une évolution tonale retournant à la Tonique, toute la première partie; c'est ainsi que les mesures 101 à 120, avec un nouvel élément (H) qu'on retrouvera dans la cadence, correspondent aux mesures 1 à 19; que les mesures 121 à 139 correspondent aux mesures 19 à 39; remarquez au passage la brusque coupure tonale de la mesure 125 : un Do bécarre à la base oriente vers SOL (4ᵉ degré). Quant aux mesures 140 à 153, si elles correspondent aux mesures 47 à 70, elles préparent aussi la cadence du clavecin; on y remarquera l'émiettement des parties durant les mesures 147 à 153.

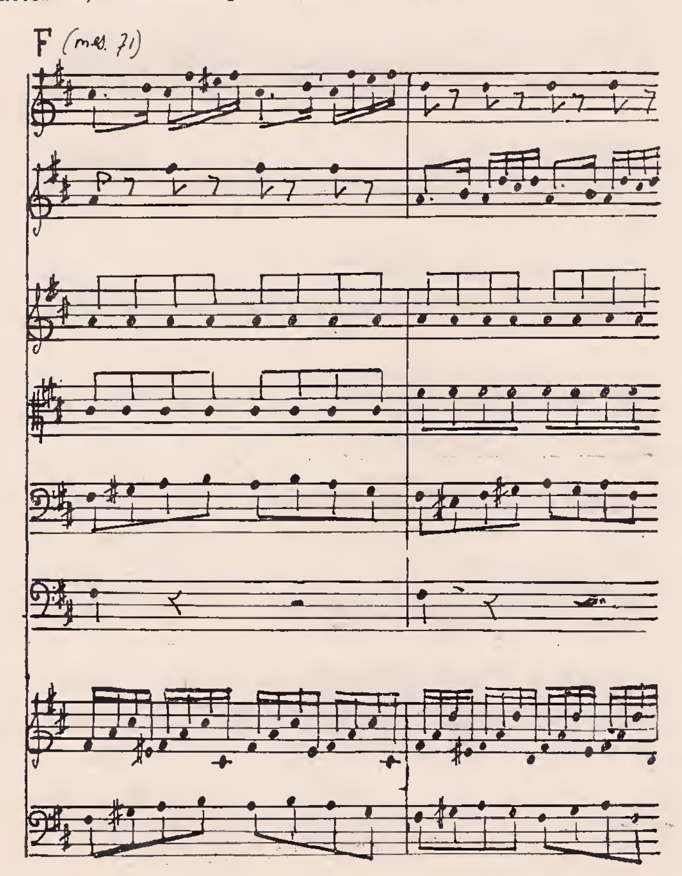
La cadence, nullement un morceau de bravoure ou de

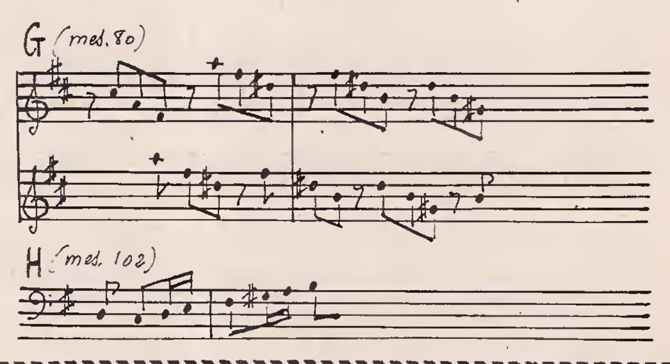


virtuosité, appartient intimement à l'ensemble du morceau; elle est une partie de son architecture et le clavecin dont on a pu, depuis le début, relever l'importance, reprend ici à son compte, avec intimité, dans un resserrement d'écriture à 3 parties, du plus grand intérêt, les éléments thématiques essentiels, à l'exception de A, les divisions architecturales de l'ensemble. Si dans les pièces du genre, il faut de la part de l'interprète une technique instrumentale éblouissante, on peut assurer qu'il faut ici un sens musical peu commun, une pénétration profonde de la pensée du compositeur pour magnifier en un condensé superbe tout ce qu'ont eu à dire les uns et les autres jusque-là. Les premières mesures, 154 à 165, sont construites avec B, B¹ et les éléments confiés au clavecin à la mesure 71; le mouvement tonal va de RE à LA, le plus simplement du monde. A partir de la 166e mesure, dans ce ton de LA, Dominante, les mêmes motifs B, B¹ alimentent le discours; le fragment s'achève sur une pédale ramenant le ton initial à la mesure 176; la symétrie architecturale de ces 22 mesures est impressionnante. A partir de la 176e mesure, la tonalité s'oriente vers la sous-Dominante : SOL. Un Sol dièse ramène le ton de la dominante sur lequel s'établit, de nouveau, une longue pédale préparant les gammes en triples croches. L'élément B, prenant une forme chromatique, domine, Ce chromatisme, de même que des apparitions de bémols, d'accords de neuvième et de septième diminuée, l'intervalle mélodique de seconde augmentée, utilisés pour la première fois, entre les mesures 195 et 210, contribuent, d'une part, à corser cette péroraison cadentielle et, d'autre part, semblant orienter l'oreille vers les quintes graves et les tonalités avec bémols, réservent une rentrée triomphale et exubérante du thème initial A concluant ce morceau qu'on ne peut écouter sans être soulevé et emporté par ce torrent impétueux de musique, de rythme, de jeunesse et de vie.

Dès la première mesure du morceau, une cime est atteinte, il semble qu'on ne puisse aller plus haut et, cependant, ô merveille d'un génie servi par une science incomparable, par un esprit lucide et, peut-être mathématique, on monte encore; avec la période centrale (mes. 71 à 100) une sérénité bienheureuse et joyeuse envahit l'âme. Puis par le jeu des contrastes, les oppositions tonales, pourtant simples puisque ne dépassant pas les tons voisins, de délicates touches vers les bémols, l'intérêt s'accroit jusqu'aux dernières mesures : véritable apothéose.

(à suivre)





NOTES SUR LES INSTRUMENTS A CORDES

par M. LEBŒUF

Directeur du Cours d'Accord de Piano de la Ville de Paris

Une corde de métal, de soie, de boyau, convenablement tendue, vibre en donnant un son si on la déplace suffisamment de sa position de repos. On peut obtenir ce résultat par trois procédés :

— en la pinçant avec le doigt, un plectre ou une plume.

— en la frottant avec un archet.

— en la frappant avec un petit marteau, pièce de métal ou de bois garnie de cuir ou de feutre.

Plus une corde vibrante est courte, fine, légère et fortement tendue, plus le son qu'elle émet est aigu, le nombre de ses vibrations étant plus grand.

Inversement, plus une corde est longue, grosse, lourde et faiblement tendue, plus ses vibrations sont lentes, donc moins nombreuses et le son est plus grave.

Le timbre est l'une des trois qualités du son. Il est le résultat du nombre et de la disposition des harmoniques. Un joli timbre fait la beauté et la valeur d'un instrument. Plus les harmoniques sont nombreux plus le timbre est riche, chaud et coloré. Quantité de petits détails peuvent nuire ou favoriser la production des harmoniques : la dureté du doigt ou du marteau qui frappe la corde, la violence de l'attaque, la plus ou moins grande quantité de collophane déposée sur l'archet, le diamètre de la corde, le point où elle est attaquée.

Dès la plus haute antiquité et en tous lieux, les propriétés des cordes vibrantes paraissent connues et utilisées pour la construction d'instruments de musique.

L'adjonction à ces cordes de caisses de résonnance amplifiant considérablement l'intensité des sons résultant des vibrations qu'elles émettent, permirent la réalisation de nombreux instruments infiniment variés tant par leurs formes que par leurs dimensions.

Le principe fondamental de fabrication de tout instrument à cordes est à l'origine sensiblement le même. A l'une de ses extrémités, la corde est accrochée à un point fixe, par une boucle ou un nœud. A son autre extrémité, elle s'enroule sur une cheville que l'on tourne pour la tendre plus ou moins.

La cheville est entrée à force dans un manche ou dans un sommier de bois dur et de bonne qualité. Du côté des chevilles, le sillet limite le diapasonnement ou partie vibrante de la corde. C'est un léger exhaussement en bois, en métal, en ivoire, quelquefois rainé ou pointé pour diviser et grouper ensuite celles appartenant à une même note.

Vers l'autre extrémité des cordes, le chevalet, plus élevé que le sillet, a le même rôle, mais en plus et surtout il transmet les vibrations sonores à la caisse de résonance sur laquelle il est posé et s'appuie, y adhérant parfaitement, maintenu en place par la forte pression que la tension des cordes exerce sur lui.

La caisse de résonance, ou table d'harmonie, faite d'une peau fortement tendue, est plus généralement formée de petites lames de bois collées à plat jointes les unes près des autres et affectant une forme légèrement convexe à leur partie supérieure.

Elles sont maintenues dans cette forme par des barrettes de bois ayant une taille particulière. Malgré son apparence frêle, due à sa minceur, la table doit résister à la pression considérable exercée sur elle par la tension des cordes. La fabrication de la table d'harmonie doit donc être très soignée, son rôle essentiel étant de réfléchir en les amplifiant, les vibrations sonores.

Aux instruments simples ainsi obtenus, les facteurs eurent l'idée d'ajouter des mécanismes qui permettaient aux musiciens utilisant tous leurs doigts, d'obtenir plus de virtuosité et de réaliser les accords qu'ils entendaient. C'est alors que l'on vit apparaître les instruments à cordes et à clavier dont les premières descriptions nous sont données au début du XVIe siècle par le Père Mersenne dans son *Harmonie universelle*.

LE CLAVICORDE

Le clavicorde ou Manicordion de petite taille, au clavier d'abord incomplet, avec peu d'enfoncement, aux cordes de cuivre peu tendues, est fragile et peu sonore.

Au bout de la touche (petit levier du premier genre) est fixée une lame généralement en cuivre qui est en quelque sorte jetée sur la corde qu'elle frappe imparfaitement, puisque, si elle l'atteignait nettement, elle étoufferait elle-même le son qu'elle produit dans le cas où le doigt n'abandonnerait pas immédiatement la touche. La répétition est incertaine. Les sons sont frêles et de peu de durée. Une technique particulière s'impose pour obtenir une sorte de vibrato donnant mal l'illusion de la durée.

LE CLAVECIN

Dans le clavecin, l'épinette, la virginale, très usitée en Angleterre, le principe est différent. La corde n'est plus frappée, mais pincée. Au bout de la touche, le sautereau porte la plume qui griffe la corde et le petit feutre faisant fonction d'étouffoir. Le petit ressort est souvent d'une curieuse audace, étant fait d'un gros poil de sanglier.

Dans l'épinette, clavecin de petite dimension, la plume est remplacée par une épine métallique. L'épinette n'a généralement pas de pieds. On la pose sur une table. Le petit clavier se trouve sur son côté le plus long.

Progressivement les instruments gagnent en taille, en puissance, en précision et en robustesse, pour aboutir aux magnifiques et luxueux clavecins à deux claviers et à plusieurs registres, parfois décorés de peintures de maîtres illustres que construiront au XVIIIe siècle Hans Ruckers et Pascal Taskin.

Au manque de netteté, de précision, à la sonorité grêle créant assez vite la monotonie, tous ces instruments ont, en plus, l'inconvénient majeur de ne pas permettre à l'instrumentiste d'obtenir des nuances. Que l'on joue fort ou doucement, l'intensité sonore reste pratiquement la même.

Dès le début du XVIIIe siècle, les recherches se multiplient pour remédier à ces lacunes.

LE PIANO FORTE

En 1717, le facteur italien Bartoloméo Cristofori met au point son clavicembalo. Cet instrument à clavier et à cordes percutées permet de jouer forte et piano. De ces deux mots, seul le second restera d'usage courant pour désigner le nouvel instrument.

Quelque temps auparavant, le Français Jean Marius, ignorant certainement les travaux de Cristofori, avait

présenté à Versailles un clavecin à maillets. Cet instrument, du même principe que celui de Cristofori, étant de construction trop rudimentaire, ne peut être considéré comme étant le premier piano forte. Il en est de même des tentatives de l'Allemand Hébert Streit.

Très rapidement, ce nouvel instrument suscita beaucoup d'intérêt en Allemagne comme en Angleterre. En France, la clientèle aristocratique, riche et snob, plus que musicienne, reste encore longtemps attachée aux somptueux clavecins toujours très décoratifs, qui, disons-le sincèrement, avaient atteint chez nous un très haut degré de perfection : témoins, les beaux instruments que l'on rencontre encore, non seulement dans nos musées mais encore dans quelques vieilles familles du Faubourg Saint-Germain. Instruments dont beaucoup sont, ou seraient encore très utilisables, s'ils avaient été entretenus.

Le piano forte enthousiasma Mozart, grand voyageur. Bach l'apprécie, mais il a dû en rencontrer fort peu et certainement pas des meilleurs.

Si Voltaire parle d'un instrument de chaudronnier, c'est que ce qu'il a vu devait être bien mauvais, car il était trop éclairé et féru en mécanique pour ne pas entrevoir les possibilités qu'offrirait ultérieurement cet instrument mis au point.

Bien plus tard, Beethoven, qui aime et utilise les pianos forte de Stein, se plaint encore de leur peu de résistance : « Les cordes cassent trop facilement » dit-il. Les rivalités apparaissent tout de suite. En Allemagne, Silbermann, suivi par Stein, perfectionne le modèle créé par Schroter. En Angleterre, Zumpe et Beckers, élèves de Silbermann, reprennent pour le perfectionner le modèle de Cristofori. Dans celui-ci, le marteau est fixé sur la touche par une patte et attaque directement la corde. Dans celui de Stein, le marteau est fixé par une vis sur le côté. Pendant longtemps, les pianos autrichiens n'auront pas de marteaux pivotés, ceux-ci seront fixés par une petite charnière en parchemin, et attaqueront la corde d'avant en arrière.

Le Strasbourgeois Erhard, dont le nom francisé donne Erard, vient s'installer à Paris. Ses débuts sont difficiles; il fonde la première manufacture française de pianos, sans doute rue de Bourgogne. Sous son impulsion, le piano auquel il apporte tous ses soins, qu'il dote de perfectionnements et de possibilités de réglage encore utilisés, devient enfin un réel instrument de musique digne de ce nom.

A la Révolution, Sébastien Erard émigre à Londres où il crée une succursale qui restera très prospère pendant plus d'un siècle.

Dès son retour à Paris, il s'installe rue du Mail où sa Maison existe toujours. C'est dans cette salle Erard, comme dans la première salle Pleyel de la rue de Rochechouart que se feront entendre les plus prestigieux virtuoses du piano, ceux qui feront à nos magnifiques instruments leur réputation mondiale si justement méritée : Talberg, Chopin, Liszt, etc., etc.

C'est en France, au cours de la première moitié du XIXe siècle, que l'on construit le plus grand nombre de pianos et que l'instrument atteint son plus grand perfectionnement, avec les Erard, Pleyel, Pape, Krielgestein, Montal.

Au début du XIXe siècle, Paris est le centre d'attraction. C'est la ville riche, luxueuse; beaucoup d'ouvriers quittent Vienne et l'Allemagne ravagée par les guerres impériales pour venir à Paris. De là, le grand nombre de noms à consonance germanique parmi les facteurs qui firent souche en France.

Sébastien Erard apporte au piano les perfectionnements essentiels; il remplace les cordes de cuivre des basses par des cordes filées. Il crée le véritable échappement, qui, par un système de réglage ingénieux, abandonne le marteau trois ou quatre millimètres avant que celui-ci frappe la corde et l'empêche de bloquer et d'interrompre la sonorité.

Son successeur, son neveu Pierre Erard, révolutionne l'industrie du piano par l'invention du double échappement : cette invention assure une parfaite répétition au marteau. La touche n'a plus besoin de remonter complètement pour que le simple échappement reprenne sa place sous le marteau et le renvoie sur les cordes, celui-ci étant constamment en équilibre sur le double échappement. Ce système est toujours utilisé dans les piano à queue modernes.

A l'origine, extérieurement, le piano ressemblait au clavecin. Il a la forme d'une aile et ses cordes sont horizontales. Ensuite, on fabrique des pianos carrés en forme de tables « rectangulaires », dont le meuble soigné est très orné et décoré de marquetterie. Ils sont généralement posés sur des pieds en forme d'X.

En France, la mode du piano carré dure peu, par contre, en Amérique, où il atteint son apogée, on en fabrique pendant plus d'un siècle.

Après de nombreux tâtonnements : piano-guéridon, piano-girafe, piano-bibliothèque, l'on réalise le piano-buffet ou piano-droit, à cordes verticales, qui, tenant, peu de place, a beaucoup de succès en France.

Ailleurs, on lui reproche souvent sa sonorité que l'on dit étouffée par la caisse, et son mécanisme nécessitant un ressort qui n'existe pas dans le piano à queue, où le marteau redescend par sa seule pesanteur.

Ces critiques inexactes ne peuvent être justifiées.

Peu à peu le piano droit gagne du terrain, Souehwell à Dublin en fabrique et augmente le nombre de notes; Johan Schmidt à Salzbourg fait un Harpsicordes vertical; Stodart et Robert Wornun à Londres font aussi des pianos droits.

Les meilleurs instruments, ceux goûtés par les virtuoses, restent les pianos à queue en forme d'aile, à cordes horizontales, connus sous les vocables de : grand queue ou queue de concert 2 m 40 à 2 m 85 de longueur; demi-queue 2 m 10 à 2 m 25; quart de queue 1 m 45 à 1 m 80; modèles réduits (crapaud, bijou, baby, etc.) 1 m 33.

Ces derniers modèles, trop réduits dans leur longueur, perdent beaucoup de l'ampleur de la sonorité originale de l'instrument malgré l'obliquité excessive des cordes croisées.

Jusqu'en 1850, c'est en France que l'on fabrique le plus de pianos. En 1860, nous sommes dépassés par l'Angleterre. En 1914, la production est la suivante : France 25.000; Angleterre 70.000; Allemagne 120.000; Amérique 360.000.

Depuis cette date la production française n'a pas cessé de décroître.

Présentement, une demi-douzaine seulement de facteurs fabriquent des pianos en France.

Quelles sont les causes de cette décadence ?

— Le développement monstrueux de la musique mécanique sous toutes ses formes ? Oui ! mais pour une faible part.

— La vie moderne qui oblige la femme à travailler et l'éloigne de chez elle ? Oui ! mais surtout le sport et encore plus l'automobile furent et restent les principaux ennemis du piano et de la musique en général, en absorbant les ressources, le temps et la pensée des individus.

Ceci est tellement vrai, qu'aux heures les plus noires de l'occupation allemande, l'on constata un brusque renouveau dans le commerce du piano. Les autos étaient paralysées, et pour meubler leurs loisirs et s'évader un peu des tristes réalités de l'heure, les Français revenaient à la musique et particulièrement au piano.

Ce cher instrument, dont les notes sont toutes faites et quelquefois justes si l'accordeur est passé par là, et

sur lequel, hélas ! l'on peut même d'un seul doigt jouer l'affreuse rengaine à la mode.

Au XX[e] siècle, les techniques modernes se substituent aux essais et aux tâtonnements empiriques du début, les facteurs travaillent sur des plans soigneusement étudiés, leur permettant de réaliser des instruments au mécanisme précis, à la répétition parfaite, à la sonorité satisfaisant les oreilles les plus exigeantes.

Aux grands cadres métalliques éprouvés pour supporter une traction de 25 tonnes et plus, aux mécaniques à répétition aux cordes croisées, quel perfectionnement pourrait-on maintenant apporter ?

Seuls, les changements de forme ou de présentation désirés par la mode, imposés par la surface restreinte des appartements, sont possibles.

C'est ainsi que dans les vingt dernières années, l'on a vu reparaître les pianos à clavier rentrant ou basculant « Pleyel, Elcke », les menuets « Gaveau », les studiums « Klein », les vogues « Erard », affectant la forme de console, de bureau, de bahut, de commode, etc.

Cette dernière série d'instruments de faible hauteur, réduisant considérablement la longueur des cordes et aux mécaniques affectées par une position anormale, est loin de valoir les pianos classiques.

Le piano reste un appareil fragile, nécessitant des soins attentifs. Garni de nombreux feutres, il faut le protéger des mites. Construit en bois et en métal, avec beaucoup d'assemblages uniquement fondés sur la résistance de la colle forte, il souffre des brusques changements de température, des variations hygrométriques. L'humidité rouille les cordes, qui cassent, paralyse les articulations du mécanisme rendant ainsi les notes muettes.

Tout cela est brusquement aggravé si intervient ensuite le chauffage central, le pire ennemi du piano. Celui-ci, absorbant toute l'eau suspendue dans l'air ambiant, dessèche à l'excès les meilleurs bois; les planches des tables d'harmonie se disjoignent, les meilleurs sommiers se fendent; alors, les chevilles tournent trop librement dans leur alvéole, ne résistent plus à la traction des cordes, le piano ne tient plus l'accord. Les vis des mécaniques se desserrant, des claquements intolérables se produisent et de multiples troubles apparaissent, faisant du meilleur instrument une chose lamentable.

Ce qu'il faut savoir :

— Il faut faire régulièrement accorder son piano, ne jamais le laisser descendre au-dessous du diapason normal.

— Ne jamais le faire monter de façon excessive, respecter le diapason, sur la hauteur duquel a été calculée toute la résistance que doit fournir l'instrument.

— On peut jouer immédiatement après l'accord, il n'est nullement nécessaire de laisser reposer le piano une heure ou deux : légende absurde qu'il est souvent bien difficile de détruire.

— Il faut le nettoyer soigneusement à l'aide de l'aspirateur. Pour les touches, utiliser un chiffon blanc imbibé d'eau propre, d'alcool, ou d'eau oxygénée; les essuyer avec un chiffon blanc propre et sec.

— Ne pas mettre le piano auprès d'un radiateur ou de tout autre appareil de chauffage; ne pas le laisser séjourner dans un endroit humide; une température ne dépassant pas 18 degrés sera aussi salutaire à l'instrument qu'à la santé des personnes séjournant dans la pièce.

— Ne jamais répéter les hérésies suivantes :

« Mon piano a une table d'harmonie en cuivre ou un sommier en bronze ».

Les tables et les sommiers de chevilles sont toujours en bois, ces derniers étant recouverts d'une plaque métallique dans les pianos modernes.

— Le nom marqué à l'intérieur du cylindre recouvrant le clavier n'est pas nécessairement celui du fabricant, mais souvent celui du marchand.

Voici une liste des principaux facteurs de pianos :

France :

Bord, Elcke, Erard, Focké, Frantz, Gaveau, Herz, Klein, Krielgestein, Mussard, Pleyel, Ruch, Schindler, Staub.

Allemagne :

Bechstein, Blüttner, Steinweg, Ibach.

Angleterre :

Broadwood.

Autriche :

Bossendorfer.

U.S.A. :

Chickering, Steinway, Steck.

REABONNEMENTS

Si la bande d'envoi de ce numéro est *jaune* et porte l'indication *Mars,* votre abonnement est terminé.

Nous n'interromprons pas pour autant nos envois et vous recevrez le numéro suivant l'échéance de votre abonnement.

Pour éviter un surcroît de travail, renouvelez votre abonnement aussitôt que possible par un versement de NF. 14 (NF. 16 pour l'étranger) à notre C.C. Postal 1809-65 Paris.

Une lettre de rappel accompagnera cet envoi à seule fin d'éviter la mise en circulation d'un contre-remboursement toujours onéreux.

NOTRE DISCOTHÈQUE

par A. MUSSON

Dans le but d'améliorer le caractère documentaire de cette chronique, chaque mois, nous ajouterons au texte quelques citations musicales en regrettant, pour l'instant tout au moins, d'en limiter le nombre. Mais la place disponible est restreinte; nous l'utiliserons au mieux, selon les possibilités.

Ces citations musicales, groupées en fin d'article, seront annoncées dans le texte par des lettres minuscules entre parenthèses.

En agissant ainsi, si petitement que ce soit, nous nous efforçons de rendre un peu plus utile une chronique importante et nécessaire à la constitution d'une discothèque de qualité.

⁂

J. Chailley, dans les numéros d'avril et de mai 1956, analysa la *Messe Notre Dame* de G. de MACHAUT. A l'occasion de cette analyse, il parla des formes et du langage de l'époque. Voilà les meilleures références qui soient pour profiter du remarquable enregistrement qu'ARCHIV, dans sa collection « Ars Nova en France », donne de cette messe. Sur le disque (APM 14063) figure, du même auteur, un ensemble d'œuvres profanes qu'il me semble indispensables de posséder si l'on veut mieux connaître et aimer un musicien attachant. Ces dix pièces constituent un éventail soigné de l'importante production du musicien avec 2 ballades, 1 double ballade, 2 triple ballades, 1 motet profane, 1 rondeau, 2 virelais, 1 complainte.

Depuis quelque temps, certaines firmes semblent vouloir s'attacher à l'édition des Cantates de J.-S. BACH. Tous, nous saluons avec joie cette initiative et attendons avec le plus grand intérêt la continuation de ces efforts. L'événement serait de grande richesse tant cette partie de la prodigieuse production du maître reflète avec intensité sa vie professionnelle. Cette fois, voici, cataloguée sous le n° 50, la *Cantate pour la fête de Saint Michel* « *Nun ist das Heil und die Kraft* » « le salut est venu et la puissance et la force de Dieu ». De cette cantate, on ne possède qu'un grand chœur en double fugue; d'une vigueur exceptionnelle, il traduit à merveille la puissance de Dieu, le triomphe sur Satan et la force audacieuse de l'archange (a). Le même disque (AMADEO, AVRS, 6076) comprend aussi une fameuse interprétation du *Magnificat* par l'orchestre de l'Opéra de Vienne et les chœurs de la Radiodiffusion autrichienne.

Chez AMADEO encore (AVRS 6021) un enregistrement aussi bon rappelle que J. HAYDN fut aussi un compositeur religieux puisqu'il écrivit de nombreuses messes, un Stabat, 2 Te Deum, 3 Salve Regina, des motets, des offertoires. La messe enregistrée, dite *Messe de Nelson*, éclatant exemple de la conception musicale de l'époque, en fait de musique religieuse, peut, à cause de cela seulement, choquer notre conception moderne de la chose, mais, par ailleurs, quelle musique ! et de quelle satisfaction artistique cette seule musique ne nous comble-t-elle pas ? Les chœurs, l'orchestre et les solistes, parmi lesquels Stich Randall, forment un ensemble homogène de haute tenue. Cela sonne avec plénitude et souplesse.

Au plus profond de son cœur, MOZART avait formé le vœu, s'il parvenait à épouser Constance Weber, de rendre grâce au Seigneur en écrivant une messe dont la première audition serait donnée en l'église où il avait reçu le baptême : la cathédrale de Salzbourg. De fait, la messe fut écrite et exécutée le 25 août 1783, le soprano solo était Constance elle-même. Admirable chef-d'œuvre, tour à tour profond, sauvage, délicat, formé d'éléments divers tels que grands chœurs, fugues dans la belle tradition allemande; de duos, d'arias évoquant l'Italie, ainsi se présente la *Grand'Messe en ut mineur*, K 427, un des sommets de la musique religieuse catholique, un cas unique dans l'œuvre du musicien puisque répondant à un souci intimement personnel, et dont G. de Saint Foix assure qu' « il renouvelle au degré le plus éminent, toute la musique religieuse de son temps, et dresse entre la messe en si de Bach et celle en Ré de Beethoven, le plus profond, le plus émouvant hommage à la croix du Christ ». (DEUTSCHE GRAMMOPHON, 618624).

Moins important que celui offert pour la musique religieuse, le choix en musique vocale profane se réduit à un disque. Un disque de qualité, toutefois, puisque consacré au lied, il donne, chantés par Fischer Dieskau, 12 *Lieder* de SCHUBERT, choisis parmi une production s'étendant de 1815 à 1828. Vous trouverez là de quoi illustrer amplement un cours sur le genre et le musicien qui l'a immortalisé (VOIX DE SON MAITRE, FALP 661).

Passant à la musique instrumentale, je retiens, d'abord, deux des plus beaux fleurons de la littérature d'orgue : BACH et FRANCK. Du premier (DUCRETET, 300 c 076), un ensemble de *chorals* joués par G. Litaize sur le Grand orgue de Saint François Xavier, à Paris. Choisis parmi le petit recueil de l'Orgelbuchlein et le grand recueil des chorals du Dogme, ces 13 chorals constituent une très belle anthologie. Parmi ceux extraits de l'Orgelbuchlein, je signale particulièrement le célèbre « O homme pleure tes grands péchés » dont il fut déjà question ici à propos d'un autre enregistrement; le second Choral du Nouvel An « *En Toi est la joie* », chant d'allégresse au matin de la nouvelle année; le choral « *Christ gisait dans les liens de la mort* », la mélodie de choral se déploie simplement sur un contrepoint pesant (b) passant tour à tour aux trois voix inférieures, ainsi le symbolisme de Bach traduit ces liens de la mort dont parle le texte. Des Chorals du Dogme, voilà celui communément appelé « *De Profundis* », choral fugué à 6 voix dont deux se trouvent à la pédale; le contrepoint, solide et sévère, tiré de la mélodie, la suit pas à pas (c). Une erreur d'impression sur la pochette et l'étiquette du disque indique ce choral comme appartenant au Livre V de l'édition Peters, c'est Livre VI qu'il faut lire. Les trois Chorals écrits sur le *Kyrie* ont, eux aussi, un contrepoint reposant sur les premières notes du choral. Un seul des trois, le dernier, et le plus beau, est enregistré. Il est traité à 5 voix; la formule mélodique combine celles des deux premiers chorals en leur empruntant, pour symboliser le Saint-Esprit, une formule ascendante du premier (Dieu le Père) et une formule descendante du second (Dieu le Fils) (d). La mélodie de choral est à la basse; il se dégage de tout ce contrepoint serré une forte impression de majesté. Le chromatisme des six dernières mesures (e) et la suppression des valeurs brèves qui, jusque là, conféraient à l'ensemble un scintillement sobre, provoquent une émotion intérieure et sombre. La ferme croyance du chrétien s'exprime dans le grand choral du *Credo* par une basse ascendante solidement campée (f). Le choral sur le *Veni Redemptor gentium* appartient au temps liturgique de l'Avent; son fin contrepoint traduit la confiance et l'espoir du chrétien dans la proche venue du « Sauveur des païens ». — C. FRANCK dota la littérature d'orgue d'une douzaine de pièces dont les trois chorals forment l'apothéose. Un premier recueil comprend

les pièces écrites entre 1860 et 1862. De ce recueil, où le chromatisme de Franck se précise, J. Demessieux interprète *Fantaisie en Ut Majeur* et *Final en Si bémol Majeur*. Dans la Fantaisie, le second morceau, partie centrale d'un ensemble de quatre pièces, prend par sa tonalité, fa mineur, son écriture libre et élégante, un caractère pastoral qu'accuse le jeu de solo prévu par l'auteur dans sa registration, un hautbois. Le Final, morceau extrêmement brillant, contient deux thèmes; le second se présente en Fa dièse Majeur par enharmonie : si bémol la dièse. L'enregistrement, premier des trois que DECCA consacre à l'illustre organiste de Sainte Clotilde, se complète par le premier *Choral en Mi Majeur* (173914).

Passant aux compositions pour clavier, c'est encore à Bach qu'il faut d'abord songer. Ce qui fut rassemblé sous le titre de Clavierubung, entendez Divertissements pour clavier, comprend quatre parties. La quatrième rassemble les grandes variations connues sous le nom de *Variations Goldberg,* nom d'un élève de Bach qui devait peupler les nuits d'insomnie de son maître, le Comte de Kayserberg, en lui jouant de la musique. Bach fut prié par le Comte à lui composer quelques pièces à cet effet. Ce furent ces fameuses Variations dont Bach choisit comme thème celui d'une Sarabande existant déjà dans le Petit Livre d'Anna Magdalena. Tout en composant une musique douce et joyeuse, ce qu'avait demandé le Comte, Bach dépassa le cadre de l'amusement; il écrivit un chef-d'œuvre rassemblant des formes, jouant avec les styles polyphonique et homophone. A la façon d'une passacaille dans laquelle se glissent l'air varié, le choral et bien d'autres genres, Bach écrivit 30 variations épuisant toutes les ressources harmoniques de la basse, variations utilisant les canons de l'unisson à la neuvième, le canon par mouvement contraire. La 30e variation, magnifique exemple de quodlibet, fait passer de façon géniale au-dessus de la basse deux mélodies populaires. A ces admirables pages, publiées en 1742, ARCHIV PRODUKTION a consacré, selon l'accoutumée, un enregistrement en tous points parfait (14135 APM). D'autres enregistrements plus qu'intéressants concernent BEETHOVEN dont les DISCOPHILES ont entrepris la gravure des *Sonates pour piano* par Y. Nat; les deux premiers disques de la collection retiennent les Sonates 1 et 2 de l'opus 2 (DF 730003), la Sonate n° 3 op. 2, la Sonate en Mi bémol M. op. 7 (DF 730004). On sait assez ce que, dans la production du maître, représente les sonates pour piano; on sait aussi le talent d'Yves Nat. Pour cela, voilà des disques que tout discophile et, en tout cas, tout pianiste devrait posséder. De CHOPIN, dans la collection Grands classiques (FONTANA, 698508), Werner Haas joue les 24 Etudes. Si dans le sens de ce mot entre une idée pédagogique, il faut convenir qu'il y a dans ces pages beaucoup plus que cela. Ces compositions, les plus anciennes du musicien, puisque écrites alors qu'il avait entre 19 et 25 ans, représentent ce qu'il peut y avoir de plus complet au point de vue pianistique et musical. Que l'on compare ces pages à ce qu'il y avait alors de meilleur dans le domaine pédagogique; on jugera alors de leur importance et de leur valeur dans l'histoire du piano et de sa littérature. C'était, d'un seul coup, ouvrir une nouvelle page sur laquelle devaient s'inscrire plus tard de prestigieux noms. Parmi ceux-ci, la firme VALOIS (MB 413) retient DEBUSSY dont Noël Lee joue le premier Livre des *Préludes*: pièces caractéristiques, évocations suggestives, bien dans la manière du musicien à tout transposer en musique. Comme toujours chez cette firme, l'enregistrement, impeccable, s'accompagne d'une présentation soignée et d'une documentation abondante.

Du fait d'une tessiture le plaçant, dans l'échelle sonore, au-dessus des autres membres de la famille, le violon capte facilement tous les regards. Tant mieux pour lui et... tant pis pour les autres, ce qui est tout de même dommage. Aussi, chaque fois qu'au catalogue discographique s'inscrit une œuvre intéressante inspirée par l'un d'eux, je ne manque jamais l'occasion de le dire. Je pense, en effet, que pour ces raisons et d'autres, telle que le désir de pratiquer un instrument, il est fort utile de montrer à la jeunesse que l'alto et le violoncelle ne sont nullement des instruments mineurs, mais, qu'au contraire, leurs ressources musicales, sonores, expressives, leurs timbres respectifs leur donnent une forte personnalité. C'est ainsi que tout dernièrement, j'ai indiqué deux Sonates pour l'alto, d'HONEGGER et de J. CHAILLEY. Voici maintenant le violoncelle avec deux belles pages de BRAHMS, la *Sonate en mi mineur,* op. 38, de 1865, et la *Sonate en Fa Majeur,* op. 99, de 1886, jouées avec beaucoup de talent par Starker et Sebok (ERATO, LDE 3137).

C'est à la suite d'une demande d'un éditeur que Mozart s'attaqua, en 1785, au genre du quatuor avec piano. Trois œuvres devaient ainsi être composées et publiées. Il n'y en eut que deux car, à la suite de l'indifférence du public, le contrat fut rompu. Ce n'est qu'un peu plus tard, en 1786, qu'un autre quatuor pareillement organisé vit le jour. Unir des instruments ne semblant pas faits pour s'accorder constituait, pour l'époque, une entreprise hardie. C'est magistralement que le musicien adjoignit le piano forte aux cordes; du coup, et quoique le genre ait été déjà pratiqué par Schobert, Mozart ouvrait la voie à la musique de chambre romantique et moderne, en ce sens, qu'au sein de son quatuor, il n'a donné au piano qu'un rôle équivalent aux autres. La trop facile et tentante virtuosité est exclue. Les contemporains, hélas ! n'ont pas senti l'intense musicalité et la sonorité exceptionnelle du premier *Quatuor,* celui en *sol mineur,* K. 478, comme, aussi, le second en *Mi bémol majeur,* K. 493. Vous trouverez ces heureuses compositions, jouées par R. Veyron Lacroix et le Trio Pasquier à la BOITE A MUSIQUE (LD 057). De SCHUBERT, le *Quatuor en la mineur* op. 29 forme avec celui de DVORAK, en *Fa Majeur,* op. 96, un très bon disque chez COLUMBIA (FCX 783); tous deux sont joués par le Quatuor hongrois. Chez ERATO (LDE 3154), l'époque romantique se complète avec SCHUMANN dont le troisième et dernier *Quatuor,* en *La Majeur,* op. 41, en quatre mouvements, déborde de musique; le disque comprend aussi la *Sérénade Italienne* d'Hugo Wolf. Chez COBUMBIA, retenez les deux *Quatuors* de l'op. 51 de BRAHMS, ceux en ut et la mineur joués, eux aussi, par le Quatuor hongrois. Si le premier frappe par son unité et la fantaisie, le second mérite qu'on s'y arrête; c'est une composition remarquable aux jolis et gracieux thèmes, aux développements solidement construits. Les instruments, disposés largement, sonnent avec brio et chaleur. Des silences bien ménagés aèrent le discours.

Parmi les Concertos pour solistes, notez, d'abord, trois compositions de HAYDN, elles en valent la peine parce que l'instrument soliste est le clavecin. Par ailleurs, ces œuvres jeunes et aimables révèlent, dans l'écriture de la partie soliste, de la fantaisie et une sérieuse connaissance du clavier; voilà de la musique agréable à entendre (VEGA, C 35 S 209). Intéressantes déjà par leur rareté, les compositions pour deux pianos ont séduit la firme Vox (PL 10780), laquelle, s'attachant à MOZART, a gravé le *Concerto en Mi bémol Majeur,* K. 365, la *Sonate en Ré Majeur,* K. 448 et la *Fugue en ut mineur,* K. 426. Dans l'éclatant et expressif Concerto, datant de 1779-80, le dialogue intense et constant des deux solistes se développe au-dessus d'un orchestre léger et pénétrant, s'élevant bien au-dessus du simple rôle d'accompagnateur et laissant aussi toute liberté à deux solistes de poids. La Sonate, de deux ans plus jeune, fut écrite pour une soirée au cours de laquelle Mozart devait jouer en compagnie d'une brillante pianiste, Mlle Aurnhammer. C'est une œuvre solide, d'exécution difficile et répartissant sur les deux claviers une musique brillante. La Fugue, de 1783, peut-être inspirée par l'Art de la Fugue que le musicien connut un an plus tôt, est une pièce admirable par la pureté de son contrepoint et la richesse de son contenu musical. On a dit que le thème existait déjà dans une œuvre de Starzer, qu'il appartient à un quatuor de Boccherini et qu'il est aussi dans la musique religieuse du maître. Celui-ci, en tout cas, cinq ans

plus tard, fit de cette fugue à laquelle il ajouta un prélude, un quatuor à cordes. Deux autres concertos rassemblent sur le même disque (CHANT DU MONDE, LDX P 8225) les noms de GLAZOUNOW, *Concerto en fa mineur,* op. 92, et de RACHMANINOV, *Concerto* op. 1.

Un bel enregistrement pour le violon existe chez FONTANA (699049) avec le *Concerto en Ré,* op. 61 de BEETHOVEN, joué par Isaac Stern et l'Orchestre Philharmonique de New-York.

Parmi les symphonies, il y a, chez PHILIPS (L 02041 L), les deux dernières de HAYDN, 103 et 104, surnommées « Roulement de timbales » et « Londres », magnifiquement interprétées par I. Markévitch et l'orchestre Lamoureux. Puis, chez DEUTSCHE GR. (LPM 18578) la populaire cinquième de BEETHOVEN dirigée par E. Jochum, ainsi que l'*Ouverture* de *Fidelio,* op. 72; voilà deux enregistrements excellents. Vous pourrez, sans crainte de vous tromper, y joindre l'orchestration RAVEL des *Tableaux d'une Exposition* (ERATO-JARDIN DES ARTS, EJA 5); une présentation soignée, luxueuse même, donne sous les signatures de R. M. Hoffmann et T. Klingsor une belle documentation sur MOUSSORGSKY et son œuvre et sur RAVEL.

Le *Sacre du Printemps* de STRAVINSKY, magistralement dirigé par Markévitch, se trouve chez la VOIX DE SON MAITRE (FALP 662); voilà qui tombe bien pour illustrer le récent commentaire de R. Kopff. Pour une raison semblable, puisque P. Pittion donnera prochainement deux articles consacrés au compositeur et à l'œuvre, vous retiendrez chez Vox en un excellent disque (DL 530) la *Nuit transfigurée* de SCHŒNBERG; le même disque contient, d'A. BERG, la *Suite lyrique* pour quatuor à cordes; l'œuvre, de 1926, sérielle en partie, comprend six mouvements aux titres assez évocateurs (allegretto gioviale, andante amoroso, allegro misterioso, contenant un trio estatico, adagio appassionato, presto délirando, largo desolato); la progression dynamique est constante, l'enchaînement des six pièces se fait par la reproduction dans chacune d'un thème appartenant à la pièce précédente.

Du domaine dramatique, voici, d'abord, quelques disques précieux formés d'extraits d'ouvrages célèbres : de MOZART, le disque DECCA, BR 3025, présente la plupart des airs de *Don Juan,* ainsi que le Duetto du 1er acte entre Don Juan et Zerline, la sérénade de Don Juan et les dernières pages du finale; l'interprétation, conduite par J. Krips, et l'enregistrement sont impeccables; — de BEETHOVEN, de nombreux fragments de *Fidelio* dont l'Ouverture, des airs, des chœurs comme le chœur des prisonniers (DEUTSCHE, LPEM 19215); l'interprétation, émouvante, comprend les noms de Ryzonek, Seefried, Dieskau et Fricsay; — de MOUSSORGSKY, trois pages de *Boris* (scène du Couronnement, Monologue et mort de Boris, la Forêt de Krony) (CHANT DU MONDE, LD-P 8244); — de BIZET, des extraits symphoniques de *Carmen* (DEUTSCHE 30453).

Un enregistrement intégral constitue chez RCA (630470 et 472) une production remarquable en tous points. Il s'agit d'une œuvre faisant date dans l'histoire du théâtre: la version italienne conforme à celle de la création à Vienne, d'*Orphée et Eurydice* de GLUCK. L'enregistrement a sûrement fait l'objet de soins vigilants car la pureté mélodique et harmonique d'une interprétation que je trouve sans défaillance apporte à l'auditeur une sorte de présence impressionnante. Enrichir sa discothèque d'une œuvre comme celle-ci et d'un semblable enregistrement est fort tentant; laissez-vous faire, vous ne le regretterez pas.

Pour finir, je signale : — des extraits de la Musique de la Grande Ecurie avec, de PHILIDOR l'aîné, l'*Ordonnance des Canonniers de La Rochelle* et de BARONVILLE, *l'Ordonnance des Dragons du Roy* (VOGUE, EXTP 1059); — des *Chants et Danses de la Haute Auvergne* (VOGUE, LD 470); — des chants de l'époque napoléonienne, de la collection « *Histoire de France par les Chansons* » (CHANT DU MONDE, LDY 4111); — *J.-S. Bach raconté aux enfants* (VEGA, ALB 46); le texte de présentation de José Bruyr, reproduit dans un album délicatement illustré, est dit par P. Blanchard; si un tel disque peut être d'une utilité contestable dans une classe, il peut fort bien, par contre, être une récompense ou un prix; — *Valses d'hier et d'aujourd'hui* (DUCRETET, 300 V 091).



J.-S. BACH - Magnificat; Cantate n° 50 — 30/33 - AMADEO - AVRS 958

Chorals pour orgue — 30/33 - DUCRETET - 300 C 076

Variations Goldberg — 30/33 - ARCHIV - 14135 APM

J.-S. Bach raconté aux enfants — 25/33 - VEGA - ALB 46

BEETHOVEN - Les Sonates pour piano
30/33 - DISCOPHILES - DF 73003/04
Concerto violon, op. 61 30/33 - FONTANA - 699049
5e Symphonie ; Ouverture Fidelio
30/33 - DEUTSCHE - LPM 18578
Fidelio (extraits) 30/33 - DEUTSCHE - LPEM 19215
A. BERG - Suite lyrique 30/33 - VOX - DL 530
BIZET - Carmen (extraits symphoniques)
17/45 - DEUTSCHE - 30453
BRAHMS - 2 Sonates pour violoncelle 30/33 - ERATO - LDE 3137
Quatuors op. 51, nos 1 et 2 30/33 - COLUMBIA - FCX 782
Chants et Danses de la Haute Auvergne
25/33 - VOGUE - LD 470
CHOPIN - 24 Etudes 30/33 - FONTANA - 698508
DEBUSSY - 12 Préludes, Livre I 30/33 - VALOIS - MB 413
DVORAK - Quatuor en Fa M., op. 96
30/33 - COLUMBIA - FCX 783
C. FRANCK - Fantaisie en Ut M. ; Final ; 1er Choral
30/33 - DECCA - 173914
GLAZOUNOV - Concerto piano et orch., fa m., op. 92
30/33 - C.D.M. - LDX-P 8225
GLUCK - Orphée et Eurydice (intégrale) 30/33 - RCA - 630470 à 472
HAYDN - Nelson Messe 30/33 - AMADEO - AVRS 6021
Concertos clavecin en Sol, Fa ; Concertino en Ut
25/33 - VEGA - C 35 S 209
Symphoneis 103 et 104 30/33 - PHILIPS - L 02041 L
Histoire de France par les chansons : Napoléon
17/33 - C.D.M. - LDY 4111
G. de MACHAUT - Messe Notre-Dame ; 10 œuvres profanes
30/33 - ARCHIV - APM 14063
MOUSSORGSKY - Tableaux d'une Exposition
30/33 - ERATO - EJA 5
Boris Godounow (extraits) 25/33 - C.D.M. - LD-P 8244
MOZART - Don Juan (extraits) 25/33 - DECCA - BR 3025
Musique pour deux pianos 30/33 - VOX - PL 10780
Grand'Messe en ut m., K 427
30/33 - DEUTSCHE - 618624
Quatuors avec piano 30/33 - B.A.M. - LD 057
Musique de la Grande Ecurie 17/45 - VOGUE - EXTP 1059
RACHMANINOV - Concerto piano, op. 1
30/33 - C.D.M. - LDX-P 8225
SCHOENBERG - La Nuit transfigurée 30/33 - VOX - DL 530
SCHUBERT - Lieder (Dem Unendlichen ; Die Sterne ; An die Musik ; Wehmut ; Kriegers Ahnung ; Der Zwerg ; Der Wanderer ; Frühlings glaube ; Die Taubenpost ; An Silvia ; Im Frühling ; Auf der Bruck) 30/33 - V.S.M. - FALP 661
Quatuor en la m., op. 29
30/33 - COLUMBIA - FCX 783
SCHUMANN - Quatuor en La M., op. 41, n° 3
30/33 - ERATO - LDE 3154
Valses d'Hier et d'Aujourd'hui 30/33 - DUCRETET - 300 V 091
H. WOLF - Sérénade italienne 30/33 - ERATO - LDE 3154

IGOR STRAVINSKI : HISTOIRE DU SOLDAT

par René KOPFF

Partition :

Editions J. et W. Chester Ltd, à Londres.

Enregistrements :

Stravinsky (intégr.) Phi. A-01-210.
Ansermet (orch.) Dec. LXT-5321.
Rossi (orch.) Ama. AVRS-6018.

L'auteur : Stravinsky

(Voir *Educ. Mus.* n° 73 de déc. 60 et n° 74 de janv. 61).

Genèse de l'œuvre :

L'Histoire du Soldat est née d'une collaboration étroite entre le poète C. F. Ramuz et le musicien Igor Stravinsky. Qui serait mieux qualifié que Ramuz lui-même pour parler de cette collaboration? Laissons-lui donc la parole dans ses « Souvenirs sur Igor Stravinsky » :

« C'est à l'occasion de *Renard* que nous avons commencé à collaborer, et je crois qu'on n'arrive vraiment à se connaître qu'à l'occasion d'un travail en commun. C'est par l'affrontement à une même matière, à un même sujet, à de mêmes difficultés qu'on prend seulement conscience, par des réactions spontanées, immédiatement comparables et ayant pour ainsi dire un dénominateur commun, de ses ressemblances, de ses différences, de sa classe ou de sa catégorie, de certaines valeurs profondes qui n'apparaissent pas (ou pas toujours) au cours d'une simple conversation. »

Cette collaboration fut continuée avec *Noces*, puis avec l'*Histoire du Soldat*. A propos de la naissance de cette hardie nouveauté qu'est le mimodrame qui fait l'objet de notre présente étude, Ramuz raconte d'une manière fort plaisante :

« *L'Histoire du Soldat* est née un peu plus tard de préoccupations de toute autre nature et beaucoup plus opportunistes. C'était en 1918; personne ne savait quand la guerre finirait. Les frontières se fermaient de plus en plus étroitement autour de nous, ce qui n'était pas sans créer à Stravinsky une situation de plus en plus difficile. Les ballets russes avaient suspendu leur activité; les théâtres chômaient ou tout comme. Je n'étais pas moi-même sans souffrir grandement de l'impossibilité où j'étais de trouver ce qu'on appelle dans le commerce des « débouchés ». Et je me rappelle qu'un jour, non sans naïveté, nous nous étions dit, Stravinsky et moi (en gros) : « Pourquoi alors ne pas faire simple ? Pourquoi ne pas écrire ensemble une pièce qui puisse se passer d'une grande salle, d'un vaste public, une pièce dont la musique, par exemple, ne comporterait que peu d'instruments, et n'aurait que deux ou trois personnages ? Puisqu'il n'y a plus de théâtres, nous aurions notre théâtre à nous, c'est-à-dire des décors à nous qui pourraient se monter sans peine dans n'importe quel local et même en plein air; nous reprendrions la tradition des théâtres de foire... On pourrait exploiter ainsi toute sorte de publics, sans trop de frais... » *L'Histoire du Soldat* est née de ces considérations pratiques ou qui voulaient l'être... Son mérite est qu'elle n'a pas eu pour point de départ des préoccupations esthétiques, qu'elle n'a pas cherché à être l'expression d'une doctrine, qu'elle n'a rien d'un manifeste, qu'elle doit tout à l'occasion...

« Chacun de nous n'avait cherché qu'à y demeurer ce qu'il était, et à tirer parti sans le contraindre de son personnage. N'étant pas un homme de théâtre, j'avais proposé à Stravinsky d'écrire, plutôt qu'une pièce au sens propre, une « histoire », lui faisant voir que le théâtre pouvait être conçu dans un sens beaucoup plus large qu'on ne le faisait d'ordinaire et qu'il se prêtait parfaitement, par exemple, à ce qu'on pourrait appeler le style narratif. Pour Stravinsky, il avait été convenu qu'il concevrait sa musique comme pouvant être complètement indépendante du texte et constituer une « suite », ce qui lui permettrait d'être exécutée au concert. Restait à trouver le sujet : rien de plus facile. J'étais Russe : le sujet serait russe; Stravinsky était Vaudois (en ce temps-là) : la musique serait vaudoise. Nous n'avons eu qu'à feuilleter ensemble un des tomes de l'énorme compilation d'un illustre folkloriste russe dont j'ai oublié le nom; et, entre tant de thèmes, dits populaires, où le Diable jouait presque toujours le rôle principal, celui du Soldat et de son violon, pour toute espèce de raisons (dont son incohérence même), nous avait aussitôt retenus. Tout de suite j'avais songé à ces pantalons de basane que portaient alors nos soldats du train (dits tringlots), et il ne pouvait pas ne pas être admirable de faire asseoir un de ces soldats-là avec son sac de poil au bord d'un de nos ruisseaux tout en le supposant au cœur de la Russie, de le faire jouer du violon comme si l'instrument avait officiellement figuré dans le paquetage fédéral. Stravinsky, de son côté, avait fait une large place dans son petit ensemble musical au trombone et au cornet à pistons, chers à toutes nos fanfares; une plus large encore à la grosse caisse, la caisse plate, aux tambours, aux cymbales, qu'elles n'affectionnent pas moins. »

Précisons que c'est dans le recueil de contes populaires russes d'Afaniassev que Stravinsky et Ramuz avaient trouvé l'argument qui leur convenait. Stravinsky initiait Ramuz avec succès aux particularités et aux finesses de la langue russe, aux difficultés présentées par son accent tonique. Son admiration pour son élève est sans limite : « J'étais émerveillé de sa pénétration, de sa capacité intuitive, de son talent à transfigurer dans une langue si différente et si distante que le français, l'esprit de la poésie populaire russe ».

Pour compléter l'élaboration de ce projet, c'est le peintre Auberjonois qui se chargea des désors et des costumes tandis que Ansermet assura la direction des répétitions avec l'orchestre.

Hélas ! matériellement, cette *Histoire du Soldat* qui devait être une affaire fut vouée à l'échec; car, malgré le généreux soutien d'un grand mécène de Winterthur, M. Werner Reinhart, qui consentit à la réalisation de cette œuvre, les belles perspectives rêvées par Stravinsky et ses collaborateurs ne purent se réaliser, la grippe espagnole qui se mit à sévir dans toute l'Europe brisant leur élan enthousiaste.

L'œuvre - Généralités :

« *L'Histoire du Soldat* parlée, jouée, dansée » fut représentée pour la première fois le 27 septembre 1918 sur une « petite scène mobile montée sur tréteaux ». Pour la mise

en scène les indications de Ramuz précisent : « De chaque côté un avancement. Sur un des avancements est assis le lecteur devant une petite table avec une chopine de vin blanc et un verre; l'orchestre s'installe sur l'autre ».

Cet orchestre extrêmement réduit ne compte que sept instrumentistes. Chaque famille d'instruments y est représentée par le grave et l'aigu : au violon s'oppose la contrebasse, à la clarinette le basson, au cornet à pistons le trombone. Un seul musicien de batterie dessert les instruments suivants : grosse caisse, caisses claires, tambour, tambour de basque, cymbales et triangle. C'est le violon qui joue le rôle le plus important puisqu'il symbolise en quelque sorte l'âme du soldat. C'est ce qui a fait dire à un critique malveillant : « *L'Histoire du Soldat,* mais çà pue le violon ! » La percussion très chargée, avec ses nombreuses indications particulières, est une véritable partie de virtuosité.

Les personnages ne sont que quatre : le Soldat, le Diable, la princesse (personnage muet) et le Lecteur — car priorité est donnée à l'élément narratif, le dialogue et la musique n'intervenant que pour les scènes les plus susceptibles d'une représentation dramatique.

Le récit - l'action :

L'action se passe « entre Denges et Dénezy », deux villages suisses entre Genève et Neufchâtel. Elle comprend deux parties. Le soldat Joseph Dupraz revient des armées et retourne vers son village. Fatigué, il s'arrête un instant au bord du ruisseau pour se reposer (premier tableau). Il tire de son sac de nombreux objets et finalement un petit violon qu'il accorde. Puis il se met à jouer; mais il est interrompu par l'arrivée inopinée d'un petit vieillard tenant un filet à papillons et qui n'est autre que le Diable en personne. Celui-ci propose au Soldat d'échanger son violon contre un livre « contenant une réponse à toutes les questions ». Après maint marchandage le soldat y consent et se laisse même entraîner par l'inconnu pour passer trois agréables journées à lui montrer comment on se sert de cet instrument. Sur cette séduisante perspective la baraque se ferme. Et le lecteur nous apprend que le soldat revient dans son village avec un retard de trois ans. Sa fiancée mariée et sa mère vieillie ne le reconnaissent plus. La baraque s'ouvre sur le deuxième tableau : le Soldat rencontre le Diable sous les traits d'un marchand de bestiaux et lui fait de violents reproches. Mais l'autre commande et, docilement, le Soldat endosse des effets civils, puis décide de chercher la consolation en se servant de son livre-talisman. Le lecteur raconte ensuite comment Joseph s'enrichit, sans toutefois pouvoir acquérir les « choses d'antan ». L'argent ne lui apporte pas le bonheur. Dans un troisième tableau le Diable, déguisé en marchande, lui propose quelques menus objets et même le violon. Joseph essaie d'en jouer, mais l'instrument reste muet. Désespéré, le Soldat jette le violon dans les coulisses, puis déchire le livre pour revenir à sa pitoyable vie d'aventures. La baraque se ferme; fin de la première partie.

Au début de la seconde partie, le lecteur nous apprend que le Soldat marche d'un pas alerte sur la route qui mène à son village, après avoir mis ses richesses en lieu sûr. Soudain il fait demi-tour, part pour l'étranger et arrive dans une charmante petite bourgade. Une brève apparition dans une auberge lui apprend que la fille du roi, « la Princesse, est malade. Celui qui la guérira l'obtiendra comme épouse ». Quelqu'un lui conseille de courir sa chance. La baraque s'ouvre (quatrième tableau) sur une salle du palais royal où le Soldat retrouve l'inconnu en habit faisant le violoniste-virtuose. Le lecteur lui conseille de se débarrasser de ses richesses en jouant avec le Diable. C'est ainsi qu'il pourrait obtenir sa résurrection morale. Effectivement le Diable gagne et Joseph reprend son violon. Le cinquième tableau nous emmène dans la chambre de la Princesse qui est étendue sur son lit sans bouger. Toute cette scène est mimée et dansée. Le Soldat exécute sur son violon trois danses successives qui tirent la Princesse de sa torpeur. Elle se soulève, danse et embrasse son guérisseur. Le Diable réapparaît pour reprendre le violon. Mais le Soldat, impassible, le désarticule en lui faisant danser jusqu'à épuisement la danse du Diable. Joseph épouse la Princesse; mais le Diable jette sa malédiction aux deux époux et jure de retrouver le Soldat s'il s'avise de sortir de son royaume. Le rideau fermé, c'est le lecteur qui nous prévient du drame qui va se jouer. En effet, après beaucoup d'années de bonheur, la Princesse obtient du Soldat qu'il la conduise au village qui le vit naître. Dernier tableau : de l'autre côté de la frontière Joseph tombe de nouveau sous le pouvoir du Diable triomphant qui l'entraîne vers les sombres abîmes de l'enfer, cependant que la Princesse désespérée reste au loin, les bras tendus vers le vide.

La Musique : Première partie :

1) Marche du Soldat :

Une marche extrêmement rythmée signale que le Soldat rentre chez lui. Un ostinato de la contrebasse martelle les temps, cependant que le cornet et le trombone se partagent au début l'élément mélodique (1). C'est une marche irrégulière avec changements de mesure où interviennent aussi la clarinette et le basson, ainsi que la batterie, alors que les râclements du violon représentent le personnage principal : le Soldat. Le lecteur scande son récit au rythme de cette musique.

2) Le violon du Soldat :

Le Soldat accorde son violon pendant que le Diable apparaît. Dans un jeu souvent nerveux, mais très poétique, le violon exécute un émouvant concertino, avec beaucoup de doubles-cordes, accompagné par les pizzicati de la contrebasse. Ce thème du Soldat est un thème typiquement russe (2). Le basson intervient de temps à autre, puis la clarinette joue une phrase plaintive d'allure orientale; le violon la reprend. A l'entrée du Diable on sent la nervosité accrue du violon que souligne encore un trait rapide de la clarinette. Le Diable se cachant, le violon reprend calmement la phrase initiale pour terminer en une drôle d'arabesque inattendue.

3) Musique champêtre, pastorale :

C'est un court lento aux harmonies suavement expressives. Le début est comme une question posée par la clarinette, question en trois notes à laquelle le basson répond évasivement par trois autres notes qui sonnent comme un renversement de la question (3), réponse dont l'indécision est prolongée par cette répétition obstinée et syncopée des deux notes sol dièse, fa dièse. La clarinette imite un moment le chant des oiseaux, mais les accents éplorés des autres instruments traduisent la tristesse du Soldat. Puis la phrase interrogative avec sa réponse en suspens est reprise.

4) Fin de la première partie :

Alors que le Soldat, furieux et désespéré, jette le violon dans les coulisses, l'orchestre reprend brièvement le chant nostalgique des « vieux airs du pays ».

Seconde Partie :

Cette seconde partie commence avec la reprise de la marche du Soldat.

1) Marche royale :

C'est un morceau d'une brillante fantaisie, où le populaire et presque vulgaire dynamisme des cuivres et du basson fait penser à une musique de cirque. La tendresse du violon qui se marie au basson et à la batterie donne, à côté de ce ton burlesque du début, une note plus sentimentale. Trombone, cornet et basson se partagent alternativement les trois éléments mélodiques principaux de cette gaîté retrouvée (4). Rythmes obstinés du tambour et traits de virtuosité des vents complètent cette marche royale.

2) **Petit concert :**

Cette pièce qui accompagne la scène de la lutte entre le Diable et le Soldat est un petit concerto dans lequel clarinette, cornet et violon reprennent d'abord les airs russes déjà entendus au début (2). Les virtuosités polyphoniques du violon et l'exotisme de la clarinette avec la frénésie du cornet qui s'empare bientôt d'un thème nouveau, celui de la bohémienne vue en rêve par Stravinsky (5), cependant que ces sonorités pleines sont furieusement scandées par la batterie.

3) **Trois danses :**

C'est d'abord un *tango* tendre et serein (6), rythmé par une poignante percussion. Charmée, la languissante Princesse se soulève et danse, accompagnée par le violon et la clarinette, ce tango fascinant dans son indécision tonale.

Suit une *valse-caprice* dont la contrebasse scande le rythme volontairement uniforme. Les envolées très viennoises du violon (7) sont parfois imitées par les vents. A cette pure gaîté se mêlent bientôt aux vents des réminiscences des airs russes familiers au Soldat. L'allure devient hachée, syncopée. Voici les rythmes du jazz si chers à Stravinsky.

Et c'est en fin de compte un *ragtime* (8) de pur style. Le violon se déchaîne de plus en plus, et ses croches et doubles croches en contretemps sont d'une brillante fantaisie.

4) **Danse du Diable :**

Voici que le Diable ne peut résister à ce désarticulement rythmique de plus en plus violent. Avec une insistance rythmique continuelle se succèdent les interventions alternatives de tous les instruments. C'est la danse du Diable (9) qui va en s'amplifiant. Le trombone et la clarinette clament des sonorités déchirantes ; le cornet se démène sur une percussion irrésistible, et son dernier cri prolongé qui termine brusquement cette danse semble bien le dernier cri de désespoir du Diable qui tombe, épuisé.

5) **Petit choral :**

Le Soldat et la Princesse tombent dans les bras l'un de l'autre. Cette effusion de tendresse est soulignée par un choral court et solennel (10) dans la digne tradition du choral luthérien.

6) **Couplet du Diable et grand choral :**

Le Diable, mécontent, menace :

Ça va bien pour le moment,
Mais le royaume n'est pas tant grand :
Qui les limites franchira
En mon pouvoir retombera. »

Cette malédiction est ponctuée par le violon et la contrebasse tandis que la caisse claire souligne de son roulement la dernière syllabe *ra*. Un grand choral, amplification majestueuse du précédent, aux sonorités étranges et aux cadences inattendues, accompagne les solennités des accordailles.

7) **Marche triomphale du Diable :**

Lorsque le Diable emmène le Soldat, la représentation se termine aux sons d'une marche triomphale, sorte de caricature de la marche royale qui accompagnait le triomphe du Soldat (11). C'est une pièce concertante où tous les instruments de l'ensemble rivalisent d'âpreté. Sonorités implacables, rythmes obstinés, cordes à vide, grondements du trombone cèdent bientôt le pas à un duo entre le violon et la batterie, le premier en régression progressive pendant que la seconde, qui n'a cessé de voir son rôle croître en importance, arrive en fin de compte à l'autonomie complète. La musique se libère de toute substance secondaire pour laisser s'épanouir pleinement sa substance structurale primitive et essentielle : le rythme.

Conclusion

Le miracle de *l'Histoire du Soldat*, c'est qu'à travers les pièces aussi hétéroclites qu'une marche bonasse aux sonorités militaires, une marche royale s'inspirant d'un pasodoble espagnol, une valse aux accents viennois, un tango argentin, un ragtime américain, un choral luthérien, on sente malgré tout cette unité de style obtenue grâce à un thème populaire russe qui revient de temps en temps comme un leit-motiv, grâce à une instrumentation dépouillée, toute conséquente malgré son étrangeté, grâce à la grande dominante que constitue l'élément rythmique et grâce aussi au souffle profondément humain qui l'inspire et qui en fait un symbole de notre condition à tous.

(En classe, nous estimons que cette œuvre peut intéresser nos grands élèves au même titre que *Pierre et le Loup* de Prokofieff passionne les plus petits.)



EMISSIONS MUSICALES
DE LA RADIO SCOLAIRE (1er Degré)

FRANCE II :
Mardi à 15 h. 45 (C.P., C.E.)
Mercredi à 15 h. 15 (C.C.), tous les 15 jours
Mercredi à 15 h. 30 (C.M., F.E.P.)
Vendredi à 15 h. 45 (tous niveaux) tous les 15 jours

Mois de Mars

MERCREDI 1er

Initiation à la musique : 1re séance de préparation au jeu musical du 15 mars.

Chant : La Danaé (suite de l'étude).

VENDREDI 3

Les instruments de musique: Cordes, bois et cuivres.

MARDI 7

Chant : Mon père m'a donné un étang (suite de l'étude).

MERCREDI 8

Chant (C.C.): Préparation au Concours d'entrée dans les E.N. : Sancho Pança (romance de la bergère) de Philidor : suite de l'étude.

Initiation à la musique : 2e séance de préparation au jeu musical du 15 mars.

Chant : La Danaé (fin de l'étude).

MARDI 14

Chant : Mon père m'a donné un étang (suite de l'étude).

MERCREDI 15

Initiation à la musique : Jeu musical (reconnaissance des œuvres présentées au cours des 2 premiers trimestres).

Chant : Séance de révision.

VENDREDI 17

Les instruments de musique: Cordes, bois et cuivres.

MARDI 21

Chant : Séance de révision.

MERCREDI 22

Chant (C.C.) : Les Sabotiers (chant populaire du Nivernais).

Chant (C.M. et F.E.P.) : Séance de révision de 15 h. 30 à 16 h.

AVIS DE CONCOURS

Un concours est ouvert en vue du recrutement d'un nouveau directeur au

CONSERVATOIRE MUNICIPAL DE MUSIQUE
DE SAINT-QUENTIN

Les dossiers de candidature devront parvenir à l'Hôtel de Ville de

Saint-Quentin

Cabinet du Secrétaire Général, *pour le* 1er *avril* 1961.

Pour tous renseignements utiles et programme du concours, s'adresser au Secrétariat Général de la Mairie ou au Secrétariat du Conservatoire de Musique, 51, rue d'Isle à Saint-Quentin.

Un instrument de travail attendu :

LA DISCOTHEQUE DE FRANCE

L'extrême importance prise par le disque, dans notre société actuelle, n'échappe à personne. Simple instrument de loisir et de plaisir pour beaucoup, nous savons également l'instrument de culture qu'il représente. Et pour l'instrumentiste, pour l'étudiant en musique, pour le professeur, pour l'animateur d'activités musicales, il est plus qu'un instrument de plaisir ou de culture, il est un auxiliaire de travail indispensable.

Cependant, alors que les Bibliothèques sont pour nous une réalité familière, il n'existait jusqu'alors aucun organisme de grande envergure où nous puissions emprunter un disque comme on emprunte un livre.

La « *Discothèque de France* », créée en mars 1960, vient combler cette lacune, répondre à ce besoin essentiel, et nous ne saurions trop attirer l'attention de nos lecteurs sur cette importante initiative, dont nous saluons la naissance avec beaucoup d'intérêt.

La *Discothèque de France,* section de l'Association sans but lucratif « LOISIRS », a créé sa première Discothèque à Paris, sur le pourtour du Théâtre Marigny, et met actuellement à la disposition de ses adhérents une collection de 7.000 enregistrements de grande musique. Les grandes œuvres figurent dans leurs différentes interprétations, et la collection comporte fréquemment plusieurs exemplaires des plus remarquables de ces interprétations. A côté des fabrications françaises figurent, bien entendu, des pressages étrangers, et particulièrement ceux qu'il est difficile, voire impossible, de se procurer en France. A cette première collection commencent à s'ajouter une section « Folklore », une section « Jazz classique » et une section « Théâtre-Poésie-Disques parlés ».

Une collection de partitions de poche complète la collection de disques. L'adhérent peut donc, dans tous les cas où celle-ci est éditée, emprunter la partition correspondant à l'œuvre enregistrée qu'il emporte.

Une section de Documentation est en cours de constitution : elle facilitera les recherches de chacun, permettant aussi bien à l'adhérent qui en est au stade de l'initiation qu'au mélomane averti ou au professionnel de la musique de trouver l'œuvre qui répondra exactement à ses désirs ou à ses besoins.

D'autres collections, d'autres discothèques seront constituées çà et là. Mais dès maintenant, des « DISCOBUS » portent à jours et heures fixes une partie des richesses de la Discothèque aux adhérents de banlieue. Et dans ce même esprit, un service d'adhésion et d'emprunt par correspondance est actuellement à l'étude pour ne pas réserver à la seule région parisienne le bénéfice de la Discothèque.

La « *Discothèque de France* » est constituée sous forme d'association sans but lucratif. Pour devenir adhérent, chacun apporte symboliquement son disque à l'Association sous forme d'une cotisation annuelle de 30 F.

Chaque adhérent peut prélever, chaque semaine, deux microsillons 30 cm (ou trois 25 cm, ou quatre 17 cm). Si l'album comporte 4 ou 6 disques, la durée de mise à la disposition — normalement fixée à 7 jours — est prolongée proportionnellement. Et chaque usager acquitte, au moment de sa venue — en guise de quote-part des frais de personnel, entretien, fournitures, ... — une cotisation de 2 NF.

Ajoutons que les heures d'ouverture sont extrêmement pratiques : chaque jour (sauf lundi), sans interruption de 12 heures à 20 h. 30, et en outre le dimanche matin, de 10 heures à 12 h. 30.

Nous ne pouvons qu'engager nos lecteurs à visiter la « *Discothèque de France* », installée dans un coquet et vaste local sur le pourtour du Théâtre Marigny. Et pour nos lecteurs de province, voici son adresse :

DISCOTHEQUE DE FRANCE

Théâtre Marigny

PARIS 8e

EXAMENS ET CONCOURS - SESSIONS 1961

CONCOURS D'ENTREE 1961 AUX CLASSES PREPARATOIRES AU C.A.E.M.

(Lycée La Fontaine)

Les épreuves commenceront le vendredi 16 juin 1961, au Lycée La Fontaine, 1, place de la Porte-Molitor, Paris-16e.

(Les inscriptions sont reçues jusqu'au 1er mai.)

***

VILLE DE PARIS

Cours Normal : lundi 5 juin 1961.

1re Partie : mercredi 2 mai 1961.

2e Partie : vendredi 19 mai 1961.

(24 postes à pourvoir sont mis au concours : hommes, 5; femmes, 19.)

BACCALAUREAT

Dans les académies métropolitaines et dans l'académie d'Alger, les épreuves de la 1re Partie et de la 2e Partie du baccalauréat auront lieu aux dates ci-après, pour l'année 1961 :

Epreuves facultatives de musique : vendredi 16 juin.

Session de remplacement : mardi 20 juin.

Les épreuves facultatives se dérouleront dans l'ordre et selon l'horaire suivant :

De 8 h. à 9 h. : Dictée musicale (2e partie).

De 15 h. à 16 h. : Dictée musicale (1re partie).

Session de remplacement : De 15 h. à 16 h. : Dictée musicale (1re et 2e partie).

***

— Dates des épreuves du baccalauréat de l'enseignement du second degré pour l'année 1961 dans les centres d'examen relevant de l'université de Dakar.

Epreuves facultatives : lundi 26 juin.

Session de remplacement :

Epreuves facultatives : jeudi 6 juillet.

LA MUSIQUE AU BREVET SUPERIEUR DE CAPACITE

Jusqu'à la parution de la loi du 3 août 1926 qui a modifié la loi organique du 16 juin 1881, et mis le baccalauréat et le diplôme complémentaire d'études secondaires au rang de titres de capacité pour l'enseignement primaire, le brevet supérieur était le diplôme permettant l'accès normal à la fonction d'instituteur public; il était préparé dans les écoles normales primaires et dans certaines écoles primaires supérieures.

La loi du 18 septembre 1940 supprima les écoles normales à compter du 1er octobre 1941 et la loi du 28 novembre 1940 en fixant le nouveau régime des études des élèves-maîtres et des élèves-maîtresses mit fin au brevet supérieur. Les dernières sessions normales de cet examen eurent lieu en 1945, certaines sessions spéciales ayant été ouvertes ensuite pour les seuls candidats victimes de guerre. Le diplôme complémentaire d'études secondaires cessa également d'être délivré en 1946.

Le baccalauréat est donc devenu le diplôme requis pour enseigner dans les écoles primaires élémentaires. Mais, depuis quelques années, les difficultés de recrutement rencontrées dans la plupart des départements ont obligé les autorités académiques à employer, en qualité d'instituteurs auxiliaires, des personnes non munies de ce diplôme. C'est ainsi que sont en fonction, actuellement, en qualité d'instituteurs auxiliaires (suppléants éventuels ou remplaçants provisoires), des milliers de maîtres n'ayant que le brevet élémentaire ou la première partie du baccalauréat.

Avant l'ordonnance du 20-9-58, les dispositions en vigueur ne permettaient pas de titulariser ce personnel même en cas de réussite au certificat d'aptitude pédagogique — seuls les maîtres ayant le B.E. remplissaient la condition de titres pour se présenter à cet examen — car l'arrêté du 21 octobre 1953 (*B.O.* n° 39 du 5-11-1953) n'autorisait la titularisation des maîtres possesseurs du B.E. que si d'autre part ils avaient obtenu le certificat d'aptitude pédagogique avant le 1er janvier 1946.

La création du brevet supérieur de capacité permet de régler la situation de ces maîtres. L'ordonnance du 20 septembre 1958 (*J.O.* du 21-9-58 — *B.O.* du 2-10-58) complète à cet effet la loi du 3 août 1926; elle stipule que :

« A compter du 1er janvier 1959, et pendant une période de cinq ans, les maîtres de l'enseignement du premier degré pourvus du brevet élémentaire ou de la première partie du baccalauréat, provisoirement inscrits sur la liste départementale des instituteurs remplaçants, pourront être délégués dans les fonctions d'instituteur ou d'institutrice stagiaire, selon les dispositions prévues par la loi du 8 mai 1951 s'ils ont satisfait aux épreuves d'un brevet supérieur de capacité dont les modalités seront fixées par arrêté ministériel. »

Les candidats et candidates feront connaître au moment de l'inscription s'ils désirent subir une épreuve de musique ou d'éducation physique.

Ils présenteront alors une liste de cinq chants choisis parmi les morceaux pouvant être enseignés dans les classes d'école primaire ou de cours complémentaires.

A NOS ABONNÉS

Du fait de la date des vacances scolaires de Pâques, le numéro 77 d'avril prochain paraîtra seulement le 6 avril 1961.



AVIS ADMINISTRATIFS

Rétribution des professeurs appelés à participer aux conseils de classe et d'orientation du cycle d'observation

Les maîtres enseignant dans les classes du cycle d'observation et dans les classes d'accueil bénéficient d'une indemnité annuelle spéciale.

Les taux de cette indemnité sont fixés ainsi qu'il suit :

	Professeur principal	Professeur membre du conseil d'orientat. adjoint au professeur principal	Autres professeurs
Professeur licencié ou certifié	750 NF	250 NF	125 NF
Instituteur chargé et adjoint d'enseignement ..	630 NF	210 NF	105 NF

Postérieurement au 1er octobre 1960, les taux ci-dessus pourront être modifiés, par décision ministérielle soumise au visa du contrôleur financier, dans les mêmes proportions et aux mêmes dates que les traitements des fonctionnaires de l'Etat.

Les nouveaux taux ainsi obtenus seront arrondis au nouveau franc le plus voisin, le demi-franc étant forcé au franc supérieur.

Si, exceptionnellement, un même maître assure la charge de professeur principal dans plusieurs classes, l'indemnité afférente à cette fonction n'est accordée qu'une fois.

Pour chaque absence à une réunion du conseil d'orientation, il sera opéré une retenue d'un tiers sur l'indemnité prévue en faveur du professeur membre du conseil d'orientation adjoint au professeur principal (tableau ci-dessus, colonne 3).

Pour chaque absence à une réunion du conseil de classe, il sera opéré une retenue d'un neuvième de l'indemnité prévue en faveur des autres professeurs (tableau ci-dessus, colonne 4).

L'indemnité prévue en faveur des autres professeurs (tableau ci-dessus, colonne 4) n'est servie aux intéressés que lorsque leur service excède le maximum dû par les maîtres de leur catégorie, tel qu'il a été fixé par les décrets nos 50-581 et 50-582 du 25 mai 1950.

En cas de participation à plusieurs conseils de classe, la rétribution qui leur est ainsi allouée ne peut en aucun cas dépasser quatre fois le taux de l'indemnité fixée à la colonne 4 du tableau ci-dessus.

Les professeurs appelés à se déplacer pour participer aux réunions des conseils d'orientation sont remboursés de leurs frais de déplacement dans les conditions prévues par le décret n° 53-511 du 21 mai 1953 concernant les modalités de remboursement des frais engagés par les personnels civils de l'Etat à l'occasion de leurs déplacements.

(Décret n° 60-1270 du 1-12-60; *J.O.* du 2-12-60; R.M./F. n° 44 du 12-12-60, p. 3627/28.)

(Au sujet de l'application de ce décret en faveur des professeurs d'Education musicale, nous invitons nos lecteurs à se reporter à notre n° 74 de janvier 1961, page 15/99, 1re colonne.)

Imprimé en France N° de Commission Paritaire : 28.511.

I.C.M., 63, rue Ramey - Paris-18e — Dépôt légal : 1er trimestre 1961. — Directeur-Gérant : A. MUSSON.